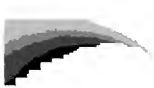
# Zur Kunstanscha... des XVIII. Jahrhunderts

Helene Stöcker

820.5
P153

Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

# PALAESTRA.

Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie.

Herausgegeben

von

**Alois Brandl** und **Erich Schmidt.**

**XXVI.**

Zur Kunstanschauung des XVIII. Jahrhunderts.
Von Winckelmann bis zu Wackenroder.
Von Helene Stöcker.

BERLIN.
MAYER & MÜLLER.
1904.

Digitized by Google

PALAESTRA XXVI.

Zur

# Kunstanschauung

des

## XVIII. Jahrhunderts.

Von Winckelmann bis zu Wackenroder.

Von

**Helene Stöcker.**

BERLIN.
MAYER & MÜLLER.
1904.

Digitized by Google

LIBRARY
STANFORD JUNIOR
UNIVERSITY

119684

Digitized by Google

**Herrn Emil Werckmeister und Frau**

in dankbarer Ergebenheit gewidmet.

Digitized by Google

# Vorwort.

Die vorliegende Arbeit: „Zur Kunstanschauung des 18. Jahrhunderts", ist in den Jahren 1899—1901 geschrieben. Mein ursprüngliches Ziel war eine Monographie über Wackenroder, die den Einfluss der von ihm zuerst verkündeten Kunst-anschauungen und -gefühle auf die Romantik darlegen sollte. Während der Sammlung des Materials kam ich auf Veranlassung meines damaligen Lehrers, Herrn Prof. Dr. Oskar Walzel in Bern, zu einer eingehenderen Betrachtung der Kunstanschauungen vor der Romantik. Dadurch wurde der ursprüngliche Arbeitsplan so erweitert, dass ich nach dem Abschluss des ersten Teiles, der den Untertitel trägt: „Von Winkelmann bis Wackenroder", diesen ersten Teil als Dissertation vorlegen konnte. Leider nahmen mich nach bestandenem Examen Arbeiten anderer Art in einem Masse in Anspruch, dass ich bisher noch nicht zur Fertigstellung des II. und III. Teils: „Wackenroders Leben und Wirken" und „Sein Einfluss auf die Romantik", gelangte, obwohl das Material längst vorliegt. Auch die Drucklegung dieses selbständigen ersten Teils hat sich länger verzögert, als ich wünschte. Schuld daran war auch das letzte Kapitel, das sich mit dem „Interesse für Musik" im 18. Jahrhundert beschäftigt. Ich hoffte immer, aus angekündigten Neuerscheinungen noch wertvolle Aufschlüsse für dieses äusserst unergiebige Gebiet zu erhalten. Aber wie mir berufene Vertreter der Musikwissenschaft, Herr Prof. Dr. Max Friedlaender-Berlin, Herr Prof. Dr. Oskar Bie u. a., bestätigten, ist dieses

Digitized by Google

Grenzgebiet bisher überhaupt sehr kümmerlich bearbeitet worden. Den litterarhistorisch Geschulten fehlt meist die musikalische Einsicht und die musiktheoretische Schulung und den Musikalischen die litterarhistorische Bildung. Ich muss mich daher im letzten Kapitel mit ein paar Streiflichtern begnügen.

Zum Schluss möchte ich nicht versäumen, allen, die mich bei meiner Arbeit gefördert haben, aufs herzlichste zu danken. Vor allem bin ich den Herren Prof. Dr. Oskar Walzel-Bern und Prof. Dr. Erich Schmidt-Berlin zu grossem Dank verpflichtet.

Für einzelne Nachweise habe ich den Herren Prof. Dr. Sulzer-Gebing-München, Prof. Dr. Max Friedlaender-Berlin, Prof. Dr. Oskar Bie-Berlin, Dr. Albert Kopfermann, Kgl. Oberbibliothekar, Berlin zu danken, ausserdem den Kgl. Bibliotheken in Berlin und Dresden, vor allem aber der Hofbibliothek in München für die freundliche Unterstützung, die sie mir bei meiner Arbeit zuteil werden liessen.

Berlin-Wilmersdorf,
Februar 1904.

**Dr. Helene Stöcker.**

Digitized by Google

# Einleitung.

In demselben Jahre, in dem der edle Träumer Carstens in Rom starb, für den die Kunst in Wahrheit eine religiöse Liebe und eine geliebte Religion gewesen war, in demselben Jahre 1797 erschienen in Berlin die „Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders" von Wackenroder.

Dieses Jahr 1797 ist wie ein Wendepunkt in der künstlerischen und ästhetischen Entwicklung unserer Kultur. Es ist die Zeit, in der Goethe mit Heinrich Meyer die Herausgabe der „Propyläen" vorbereitet, die ins Heiligtum antiker Kunst zurückführen sollten. Schiller hat soeben seine Anschauungen in den ästhetischen Schriften niedergelegt, die auch ihn fast zu einer Religion der Kunst geführt hatten. Friedrich Schlegel stellt in Reichardts „Lyceum" die Kunstansichten Georg Forsters dar und giebt seinen Aufsatz über das „Studium der griechischen Poesie" heraus, der, vor Schillers Abhandlungen entstanden, das Wesen der antiken und modernen Kunst fein charakterisierte, während sein Bruder Wilhelm die Herderschen Übersetzungen des katholischen Neulateiners Balde pries.

Und nun kommen die „Herzensergiessungen" Wackenroders, in denen das künstlerische Programm der Romantik zum erstenmal in echt romantischer Form ausgesprochen ist. Hier finden wir zuerst alles das beisammen, was das eigentliche Wesen der Romantik ausmacht: die Betonung des subjektiven Gefühls gegenüber dem Verstand, der Freiheit gegenüber der Regel,



Digitized by Google

der Toleranz gegenüber dem System — die Hinneigung zu mittelalterlicher Kunst, Religion und Dichtung — die Betonung des nationalen Momentes, — die mit der Abwendung vom Plastischen verbundene Neigung zum Musikalischen — und endlich, wie das aus Anschauungen, die dem Gefühl den Vorrang geben, so leicht erklärlich ist, die Verwischung der Grenzen, nicht nur zwischen den einzelnen Künsten, sondern auch zwischen Kunst und Religion. Von allem diesem findet sich die erste Spur in dem kleinen fein gedruckten, elegant ausgestatteten Buch vom Jahre 1797, das ohne Verfassernamen mit dem Titel: „Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders" erschien. Dies zierliche Buch ist wirklich, wie Brandes sagt, gleichsam die „Urzelle der Romantik".[1]) Seine Keimfähigkeit habe sich als bewundernswürdig stark erwiesen, so wenig es selbst das Erzeugnis einer energischen Schöpferkraft sei. Lauter epheuartig rankende Stimmungen, lauter passive Eindrücke, aber in so klarem und reinem Wachse abgedrückt, dass das Gepräge kräftig und bestimmt geworden sei. „Herzensergiessungen", ein Strom inniger und religiöser Begeisterung für die Kunst — im schlichtesten Stil mit wenigen, einfachen Ideen geschrieben, ohne Theorie und Ästhetik. Das Buch sei also nicht das Produkt eines grossen oder bedeutenden Geistes.

Aber es hat doch mehr wahrhaft eigene Töne als alle Werke Tiecks zusammen genommen.

Das einzig wahre Verhältnis zur Kunst ist ihm die Andacht, und die grossen Künstler sind für ihn auserwählte und gottbegnadete Heilige. Seine Bewunderung ihnen gegenüber ist die eines anbetenden Kindes.[2]) Man kann die „Herzensergiessungen" Wackenroders nicht verstehen, wenn man sich nicht ganz in jene Zeit versetzt, in der durch die Aufklärung die Religion so sehr gesunken war, dass die nach tieferem Gehalt sich sehnenden

[1]) Brandes: Hauptströmungen d. Litt. d. 19. Jahrh. II, 103 f.
[2]) Brandes: Hauptströmungen II, 104.

Digitized by Google

Gemüter sich in den wunderlichsten Experimenten bewegten, um eine „neue Kirche zu stiften“.[1]) Für die Deutschen wurde die Kunst das neue Evangelium. Winckelmann und Herder, Goethe und Heinse hatten diese Kunstbegeisterung allmählich heraufbeschworen; aber zum Kultus des Antiken, zur Andacht für die Skulptur (man denke nur an Goethes ersten Besuch des Dresdener Kabinets) gesellte sich nun die Begeisterung für das Mittelalter, die von der Beschäftigung mit der Poesie des Mittelalters auch — durch Wackenroders Bemühungen — auf die bildende Kunst überging.

Wackenroder war einer der ersten, der für die Kunst des Mittelalters in dieser Weise erglühte. Es war die Freude eines kindlichen Gemütes, da Geist und Leben zu finden, wo der damaligen Ansicht zufolge, nur Barbarei, Aberglaube und Unwissenheit geherrscht hatte. Man kann Wackenroders Kunstanschauungen aber auch nicht verstehen, wenn man sich nicht klarmacht, dass nicht nur die Religion, sondern auch die bildende Kunst selbst so tief gesunken war, dass Carstens 1792 darüber sogar aus Rom berichten musste:

„Kein einziges Gemälde ist mir zu Gesicht gekommen, worin nur eine Spur zu sehen, dass sein Verfasser je die unsterblichen Werke von Raffael und Michel Angelo gesehen hätte. Gedankenlosere Malereien sind mir noch nicht vorgekommen. Es scheint diesen Künstlern nie eingefallen zu sein, dass die Kunst eine Sprache der Empfindung ist, die da anhebt, wo der Ausdruck mit Worten aufhört. Alles Mechanische der Kunst verstehen diese Männer sehr gut, und es scheint, als ständen sie in der Meinung, dass die Kunst darin bestände. Die alten, wahrhaft grossen Meister wandten allen Fleiss auf die Hauptsache und behandelten die Nebensache so, dass sie ersterer nicht schadeten. Die Franzosen waren noch bei

[1]) Karl Rosenkranz: L. Tieck und die romant. Schule, Hall. Jahrb. 1838, S. 1251.



Digitized by Google

weitem die besten — mit den deutschen Malern sieht es hier elend aus.“ [1])

Noch trauriger aber womöglich sah es in Deutschland, sah es in Berlin selbst um den Betrieb der Kunst aus. Chodowiecki, der 1797 Direktor der Berliner Akademie wurde, und in dem ein wenig vom Geist Dürers lebte, war vielleicht der Einzige, den man einen Künstler nennen durfte. Aber er blieb auf das Gebiet der Buchillustration und der sittenbildlichen Schilderung beschränkt. Der leidenschaftliche Ruf der Stürmer und Dränger nach Natur hatte in der Malerei kein Echo gefunden; denn selbst da, wo Dichtung und Malerei sich berührten, wie in Friedrich Müller, kam es schliesslich nur zu Ergebnissen, die Spukgestalten aus der Welt Michel Angelos glichen.[2])

In der That spielten Akademien und Gallerien bei den meisten deutschen Künstlern des 18. Jahrhunderts die Hauptrolle.

So wurden zwar Talente gefördert und ausgebildet, aber selbständige Genies konnten die Akademien und Gallerien natürlich nicht schaffen.[3]) Die „Nachahmung“ als die eigentliche Thätigkeit des Künstlers erschien so selbstverständlich, dass selbst Winckelmann nur an die Stelle moderner Figuren die alten Griechen setzte. Nachahmer waren daher auch fast alle deutschen Maler dieses Zeitraums. Das Ergebnis war, von wenigen Ausnahmen abgesehen, eine allgemeine Charakterlosigkeit der Auffassung, der Zeichnung und Färbung, mit der jedoch in manchen Fällen noch eine gute Technik verbunden war.

Die Kunst war in der That eine Dienerin der Mode geworden, wie Wackenroder klagt; sie diente ausschliesslich dem höfischen Luxus und dessen Nachahmung in den Kreisen der besseren Gesellschaft. Man schätzte sich glücklich, wenn französische Maler als Lehrmeister nach

[1]) Riegel: Ges. h. des Wiederaufblühens d. deutsch. Kunst. Hannover 1876, S. 80.

[2]) Janitschek: Gesch. der Malerei 1889, S. 586.

[3]) Woltmann-Woermann: Gesch. der Malerei III, 1184 f.

Digitized by Google

Deutschland kamen, wie etwa Louis Silvestre nach Dresden, Antoine Pesne nach Berlin.[1]) An Technik überragten sie die deutschen; aber auch die Dietrich und Oeser, Tischbein und Graff standen im Vergleich zu ihren Leistungen in übertriebenen Ehren.

Da man den tieferen Geist der Kunst verloren hatte, konnte ein redlicheres Talent bei der Darstellung ernsterer Vorwürfe nur in Vorzügen äusserer Art seinen Leistungen einen Wert zu erringen suchen.

Der damalige Direktor der Gallerie, Puhlmann, hält in seiner „Beschreibung der Bildergallerie zu Berlin 1790" Adrian van der Werff für einen der grössten Maler seiner Zeit, Veroneses „Hochzeit zu Kana" ist ihm der „Triumph der Malerei", während er Dürers harten, gothischen Geschmack tadelt. In Le Sueur dagegen sieht er den französischen Raphael, weil er beständig nach der Antike arbeitete.

Bei diesen Zuständen ist es kein Wunder, wenn ein Mensch mit so hoher, ehrfürchtiger Kunstliebe wie Wackenroder sich von solchem Betrieb der Kunst aufs entschiedenste abwendete. Es ist seiner Meinung nach nicht damit gethan, „die Hand in gelenkiger Führung des Pinsels zu üben".[2]) „Die eigentliche innere Seele der Kunst fassen nur einzelne ausgewählte Geister auf einmal, mag auch schon die Führung des Pinsels noch so mangelhaft sein. Alle die Aussenwerke der Kunst hingegen werden nach und nach durch Erfindung, Uebung und Nachdenken zur Vollkommenheit gebracht".[3])

Die innere Verwandtschaft zwischen dem Maler, der sich zum Märtyrer seiner Kunst machte, zwischen Carstens und dem jungen Kunstbegeisterten, den der Zwiespalt zwischen seiner hohen Liebe zur Kunst und dem aufgezwungenen Beruf aufrieb, zeigt sich auch in dem, was

[1]) Riegel: Gesch. des Wiederaufblühens der deutschen Kunst 1876, S. 15 f.

[2]) Herzensergiessungen 1797, S. 36.

[3]) Herzensergiessungen 1797, S. 72 f.

Digitized by Google

sie beide gemeinsam verurteilen. Es klingt, als ob Carstens es geschrieben hätte, wenn Wackenroder dann fortfährt: „Die Neueren scheinen garnicht zu wollen, dass man ernsthaft an dem, was sie uns vorstellen, Teil nehmen solle. Sie arbeiten für vornehme Herren, welche von der Kunst nicht gerührt, sondern aufs Höchste geblendet und gekitzelt sein wollen. Sie bestreben sich, ihr Gemälde zu einem Probestück von recht vielen lieblichen und täuschenden Farben zu machen; sie prüfen ihren Witz in Ausstreuung des Lichtes und Schattens, aber die Menschenfiguren scheinen öfters blos um der Farben und um des Lichtes willen, wahrlich, ich möchte sagen, als ein notwendiges Übel im Bilde zu stehen.“ [1]) So scharf er mit Carstens die Mängel der Kunst seiner Zeit erkannte, so prägnant er sie auszudrücken wusste, so durchschaute er nicht minder scharf den Grund dieser Thatsache.

Es ist in der That, wie Veit Valentin mit Recht sagt [2]), als ob er sich gegen Winckelmann wendete, der, noch ganz im akademischen Geiste befangen, für die Künstler den Weg, selber gross zu werden, nur in der Nachahmung fand.

Wackenroder aber glaubte nicht daran, dass der Weg zur Grösse durch die Nachahmung der Griechen gehe — er sagte: „Die besten späteren Meister, bis auf die neuesten Zeiten, haben fast alle kein anderes Ziel gehabt als irgend einen der ersten Ur- und Normalkünstler, oder auch gar mehrere zusammen, nachzuahmen, und sind auch nicht leicht auf andere Weise gross geworden. Selbst der hohe und wohlverdiente Ruhm der Reformatorschule der Carracci ist auf kein anderes Verdienst gegründet. Aber wen ahmten die alten Meister selber nach? Sie schöpften die ganze neue Herrlichkeit aus sich selber!“ [3]) So ist er fest überzeugt: „Keinen höheren, der Anbetung würdigeren Gegen-

[1]) Herzensergiessungen 1797, S. 115.

[2]) Veit Valentin: Dohme, Kunst und Künstler des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1882. I, 32.

[3]) Herzensergiessungen 1797, S. 177 f.

Digitized by Google

stand in der Welt der Künstler giebt es als ein ursprünglich Original!“

Das war das Entscheidende, womit er über Winckelmann hinausgang und die Parole für eine neue Kunstentwicklung ausgab.

So fromm begeistert hatte bis dahin das Evangelium der Kunst noch niemand gepredigt.

Oder wenigstens seit Winckelmann nicht. Denn wer wollte diesem im echt platonischen Sinne Begeisterten die intensivste Kunstfrömmigkeit absprechen? Beruht doch eben darin sein Wesen und seine Wirkung.

Aber dieselbe Andacht, die Winckelmann allein den göttlichen Gestalten der Antike entgegenbrachte, während die moderne Kunst und Malerei für ihn so gut wie nicht vorhanden war — den einzigen Raphael Mengs etwa ausgenommen — dieselbe Andacht hatte Wackenroder nicht nur für die himmlische Schönheit Raphaels, sondern auch für die herbe, charakteristische Kunst Dürers und der altdeutschen Schule.

Wir glauben heute nicht mehr daran, dass Pallas Athene kampfgerüstet aus dem Haupt des Zeus entspringe — wir suchen bei jeder Erscheinung nach den verschiedenen Einflüssen, die sie bestimmt haben, nach den einzelnen Strömungen, aus denen sie zu einer neuen Einheit zusammengeflossen ist.

Und wenn wir nun kritisch prüfend den Blick rückwärts wenden, um die Linie zu verfolgen, die von Wackenroders Manifest der romantischen Kunst zurückführt zu Winckelmanns unbedingter Apotheose der klassischen, antiken Kunst, so werden wir manche einzelne Spur finden, die sich schon als eine Opposition gegen die absolute Gültigkeit der Antike erweist. Ihre Macht wurde freilich erst durch den Siegeszug der Romantik wirklich gebrochen, die ein germanisch-christliches Mittelalter dem griechisch-heidnischen Altertum an die Seite stellte und damit dem deutschen Wesen zu seinem vollen Ausdruck verhalf.

Digitized by Google

Fünf Hauptströmungen lassen sich als eigentlich „romantische“ in den „Herzensergiessungen“ und „Phantasien“ nachweisen, die freilich, jede für sich betrachtet, auch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts schon ihre Vorläufer hatten, die aber in dieser Zusammensetzung doch erst bei Wackenroder auftreten.

Es ist, um es noch einmal festzustellen, die Verherrlichung des Gefühls gegenüber dem Verstand, die tolerante historische Kunstbetrachtung gegenüber der streng klassischen, die aus dem Interesse für christliche Kunst fliessende Verschmelzung von Kunst und Religion, die Liebe zum deutschen Mittelalter und endlich das intime Verständniss für Musik und für Musikalisches, auch in der Dichtung.

Unsere Aufgabe wird es sein, zu untersuchen, wie weit diese Strömungen in das 18. Jahrhundert zurückreichen; in welchem Grade romantische Kunstanschauungen, deren frühester Repräsentant Wackenroder ist, auch im rationalistischen 18. Jahrhundert schon sich durchzusetzen versuchen. Dass unsere Betrachtung daher den Titel trägt: „Von Winckelmann bis Wackenroder“ bedarf einer Persönlichkeit wie der Winckelmanns gegenüber wohl keiner besonderen Rechtfertigung.

Digitized by Google

## Gefühlsströmung.

Durch die ganze zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts geht der Zug nach stärkerer Betonung der subjektiven Gefühle und ihrer Rechte. Wie sich von Rousseau aus diese Strömung auf eine Reihe unserer bedeutendsten Geister, besonders auf Herder und den jungen Goethe überträgt, kann hier nur kurz erörtert werden. Aber auch schon in Klopstock war — ohne Rousseauschen Einfluss — diese Stimmung erwacht, und es ist sehr bezeichnend, dass Wackenroder diese Verwandtschaft fühlt. Noch bis 1793 hat er eine grosse Verehrung für ihn bewahrt, so dass er sich auf der Rückreise von Göttingen in die Heimat in Hamburg nicht versagen kann, den grossen Dichter persönlich aufzusuchen — eine Bekanntschaft, die ihn freilich sehr enttäuscht.[1])

Schon in Winckelmann selbst war eine Tendenz zur stärkeren Betonung des Gefühls gegenüber dem Verstand. Man hatte, wie Justi sagt[2]), auch die Gebiete des geistigen Lebens, wo nichts zu zählen und zu messen war, mit kurzsichtigen Versuchen der deduktiven Methode belästigt und die Reaktion, die allen Systemgeist verbannt wissen wollte, war nur zu natürlich.

Auch Winckelmann konnte sich dem nicht entziehen, abgesehen davon, dass ihn seine eigene hohe Kunstbegeisterung oft über die Schranken des einseitigen Systems

[1]) Eine ähnliche Vorliebe für Klopstock findet sich in Jugendbriefen Friedrich Schlegels an seinen Bruder Wilhelm.

[2]) Justi, Winckelmann. 2. Aufl. I, 96.

Digitized by Google

hinausführen musste. Als er daran ging, eine Theorie des Schönen aufzustellen, da vermochte er in den „Proportionen“ nur eine Vorbedingung der Schönheit zu finden, da sie ihrem Wesen nach der Zahl und dem Mass nicht unterworfen sei. Die Mathematik betrachtete er mit steigender Abneigung; er erklärte sich für unfähig, „mit der Modewissenschaft, die in Hexenstichen aus Zahlen bestehe, sich abzugeben, da er sie nicht schätzen könne.“ Er erkannte deutlich, dass nichts mehr von der Natur entfernt als ein Lehrgebäude und eine strenge Folge nach demselben, dass die Natur unter Regeln, Sätzen und Vorschriften sich verliert und unkenntlich wird. Das alles macht ihn für uns zu einem Bundesgenossen des Klosterbruders, dem ja sogar Aberglaube erträglicher schien als Systemglaube.

Auch in seiner Kunstgeschichte giebt Winckelmann, nach Herders Wort, mehr eine „historische Metaphysik des Schönen“ als eigentliche Geschichte.[1]) Er ist mehr von Plato inspiriert als von Herodot. Er fand sich, wie Justi es ausdrückt[2]), sympathisch berührt durch Platos hohe Worte vom „Ewigschönen und dessen Abglanz in der Erscheinung.“ Nichts habe er sehnlicher gewünscht, als dass es ihm gelingen möge, das Wesen der Schönheit zu ergründen, die Antwort zu geben, die Platos philosophische Muse in ihren wundersamsten Eingebungen nur in Bildern mitgetheilt hatte, in Bildern freilich, die Jahrtausende ihm nachzudenken und nachzuträumen suchten. Winckelmann war sich ebenso klar wie Wackenroder: „Das Schöne liegt über unsern Verstand hinaus“; und „wenn auch das Schöne in allgemeinen Begriffen bestimmt werden könnte, so würden sie dem, dem vom Himmel das Gefühl versagt ist, nicht helfen.“

Mit den Jahren gelangte er immer mehr zu der Ansicht, dass es in der Natur schönere Gestalten gebe als

---

[1]) 1. Krit. Wäldchen S. 12.

[2]) Justi, Winckelmann III. 179.

Digitized by Google

in der Kunst, wie ihm seine eigenen Beobachtungen und Erfahrungen in Italien zeigten. Trotzdem war es ein unabweisbares Bedürfnis seiner Natur, in der Kunst höhere Gestalten anzuschauen und zu verehren. Auch er suchte, wie Wackenroder, im Kunstwerk „Nahrung für Schwärmerei". Ja, der Heide Winckelmann, der um der Kunst willen zum Katholicismus übergetreten war, kommt doch schliesslich zu einem Mysticismus, wie ihn schon Plato gehabt hatte: die Betrachtung der von Gott ausfliessenden und zu Gott zurückkehrenden Schönheit führt auch ihn zu dem Satz: „Die höchste Schönheit ist in Gott." [1])

Der kunstbegeisterte Jüngling Wackenroder sieht dann später in Kunst und Natur zwei Offenbarungen der Gottheit, zwei Ströme, die von ihr ausgehen und zu ihr, als ihrem höchsten Ursprung, wieder zurückkehren.

Winckelmann selbst sucht den Wert seines Hauptwerkes, seiner „Kunstgeschichte", nicht etwa in der Belesenheit, die den Lesern seiner Zeit, vor allem Lessing, so imponirte, sondern in der Empfindung, dem Kunstsinn, den er dazu mitbrachte.

Auch Winckelmann hat schon, wie die Romantiker später, über die Verbrauchtheit der Stoffe und die Leerheit der Gemälde geklagt. Das Heilmittel, das er vorschlägt, ist die Allegorie, wie es für Wackenroder und Friedrich Schlegel später das Heilmittel war. Er fasste freilich den Begriff so weit, dass auch die Mythologie mit eingeschlossen ist. „Die ganze Mythologie war ein Gewebe von Allegorien." [2]) Er war sich allerdings vollkommen klar darüber, dass die Allegorie als natürliche Form des Menschengeistes der Vergangenheit angehöre.[3]) „Unsere Zeiten sind nicht mehr allegorisch wie das Altertum, wo die Allegorie auf die Religion gebaut und mit ihr verknüpft war". So will er denn beim Altertum Anleihen machen, während Wacken-

[1]) Justi, Winckelmann III, 188.
[2]) Justi, Winckelmann I, 366.
[3]) Justi, Winckelmann I, 236 f.

Digitized by Google

roder auf das Mittelalter zurückging und Friedrich Schlegel gar eine neue Mythologie schaffen wollte.[1])

Eine seltsame Übereinstimmung in Bezug auf die Einseitigkeit ihres künstlerischen Sinnes lässt sich bei diesen sonst so wesensverschiedenen Kunstaposteln wahrnehmen. Beide hatten im Grunde nur Sinn für eine der bildenden Künste und wirkten vielleicht gerade durch diese Einseitigkeit so stark. Winckelmann meinte, wenn er von Kunst sprach, im Grunde nur die Plastik; für Colorit, Beleuchtung, Handlung und Composition, kurz, für das eigentlich Malerische hatte er wenig Sinn. Das Moderne und gar das Christliche in der Kunst blieb ihm ein verschlossenes Buch, wie schon A. W. Schlegel feststellte.[2]) Er hat weder Michel Angelo, noch Correggio verstanden, und an Raphael (dessen „Sixtina" das einzige Werk christlicher Kunst ist, von dem wir eine Schilderung Winckelmanns besitzen) liebte er nur „den Anklang an die Linieneleganz und die massvolle Ruhe der Alten." Sein Biograph Justi meinte daher, das Kapitel über Malerei wäre besser fortgeblieben. Wackenroder dagegen dachte eigentlich nur an die Malerei, vielleicht auch an die Baukunst. War Winckelmanns Verdienst, „Gefühl und Verständniss des Schönen gewahrt und geschichtlich begründet zu haben," so hat seine Theorie von der „Nachahmung der Griechen" nur eine bildende Kunst von halbem, schattenhaftem Leben hervorzubringen vermocht; Thorwaldsen und Carstens etwa ausgenommen. Wackenroders kindlich gläubiges Stammeln dagegen, so sehr es an geistiger Bedeutung hinter Winckelmanns Werk zurücksteht, hat auf die bildende Kunst ungleich belebender und erfrischender gewirkt. Auch in dem milden Eklekticismus eines Chr. L. Hagedorn, der 1762 seine: „Betrachtungen über die Malerei" veröffentlichte, steckt, wie Justi sehr fein hervorgehoben hat[3]), ein starkes Gefühlsmoment.

[1]) Siehe auch Herders Idee einer Mythologie: Haym I, 163 f.

[2]) Schriften der Goethe-Gesellschaft 13, LIV; W. Schlegels Werke IV, 323 ff.

[3]) Justi, Winckelmann I, 328 f.

Digitized by Google

Mochte er auch einerseits als der Vorläufer der Periode der Renaissance des Altertums erscheinen, andererseits ist er doch deutlich beherrscht von dem Gefühl des unauflöslichen Zusammenhanges der Kunst mit Volkstum und persönlichem Leben. Er suchte viel weniger Vollkommenheit der Form als Empfindung. Er betrachtet die Malerei, wie man kurz darnach auch die Poesie zu betrachten begann: als Mittel zur Bildung des Herzens, der feinen Empfindungsfähigkeit, als Hilfe gegen die Verknöcherung und Unwahrheit, die über allen Lebensverhältnissen lag. Ihm ist der Künstler nicht nur in der ersten Begeisterung ein Dichter und hernach ein Handwerker, seine Begeisterung muss bis zuletzt ausdauern. „Nur der wird künstlerisch Grosses zu schaffen vermögen, der einen mit seiner Gefühlsart übereinstimmenden Gegenstand malt".

Hagedorn bedeutete in der That, wenn auch in weniger grandioser Art, für die „Betrachtung der. Malerei", was Herder zuerst für die Betrachtung der Litteratur wurde, und was mit Wackenroder dann von neuem für die bildende Kunst erstand.

In Hagedorns edler, friedfertiger, humaner Persönlichkeit wurzeln seine Verdienste und Schwächen. Hagedorn hatte schon die freundliche Weitherzigkeit, die auch den verstecktesten Rest von Verdienst liebevoll aufsucht[1]), jeder Manier Gerechtigkeit widerfahren lässt, jedes Werk nur an sich selbst misst und nur vor dem ausschliessenden Geschmack eine Abneigung hat. Auch in ihm war schon das Misstrauen gegen den Geist des Systems, wie es viel stärker von Wackenroder formuliert wurde. Auch auf anderem Gebiete werden wir ihm noch als Vorläufer Wackenroders begegnen.

Wenn der Begründer der Ästhetik, Baumgarten, wie J. A. Schlegel 1759 bemerkt, schon die Entdeckung vorweg genommen hat, um derentwillen er Batteux übertragen und mit einem Commentar versehen hat, — die Entdeckung

[1]) Justi, Winckelmann I, 331.

Digitized by Google

nämlich, dass die Kunst der sinnliche Ausdruck der innern Empfindung sein müsse, so war es doch erst Hamann, der diesen Satz, der ursprünglich nur für die Poesie galt, auch auf die bildende Kunst ausdehnte.[1])

Hamann stellte der ruhigen Verständigkeit, wie sie etwa in Hagedorns „Betrachtungen über die Malerei" vorlag, das Recht der schöpferischen Persönlichkeit, die „Herzwärme der Willkür" entgegen. Sein heissblütiges Temperament bäumte sich gegen Anschauungen auf, deren einziger Grundsatz die Grundsatzlosigkeit zu sein schien.[2])

Für ihn giebt allein die Leidenschaft „Abstraktionen sowohl als Hypothesen Hände, Füsse, Flügel — Bildern und Zeichen Geist, Leben und Zunge". Er ist auch ein Vorläufer des romantischen Subjektivismus wenn er „Willkür" und „Phantasie" preist und das kühne Wort: „Wer Willkür und Phantasie den schönen Künsten entziehen will, stellt ihrer Ehre und ihrem Leben als ein Meuchelmörder nach" stammt nicht etwa von Friedrich Schlegel, sondern von Hamann.

An die Stelle der sanfteren Klopstockschen „Empfindung" trat durch ihn die laute Begeisterung für Natur, Genie, Originalität. Er hat mit dem Aussprechen des Gedankens von dem Recht der Willkür und der freien Phantasie den Bann gebrochen, der noch auf aller Kunstanschauung lag. Dass die Kunst der sinnliche Ausdruck der innern Empfindung, dass ihre Wahrheit eine subjektive sei, ist von ihm zuerst mit aller Überzeugungsglut des Gläubigen verfochten worden.[3])

Auch Youngs Buch: „Gedanken über die Originalwerke" (1760) hat diese Strömungen wieder mächtig entfesselt.

Es hat vor allem auch auf Herder gewirkt.

Keiner ist wohl für die romantische Gefühlsbetonung von stärkerer Vorbildlichkeit als Herder, obwohl nie direkt

[1]) „Leser und Kunstrichter" 1762.

[2]) Volbehr, Goethe und die bildende Kunst. 1895. S. 90 f.

[3]) Volbehr S. 96 f.

Digitized by Google

von ihm in den erhaltenen Briefen Wackenroders die Rede ist. Aber Wackenroders Lehrer Koch weist in seinem Compendium der Litteratur auf keinen andern so stetig und immerwährend wie auf diesen grössten Vorläufer der Romantik überhaupt.

Auch bei Herder ist von der moralischen Wirkung der Kunst die Rede — aber nicht nur sie gilt ihm als Zweck der Kunst: Die Mittheilung starker Gefühle ist es, indem der Dichter uns durch seine „moralische Magie" in das „Labyrinth der Affekte" führt — die „Heraufbeschwörung der Mimik der Leidenschaften" im Herzen der Menschen und eben dadurch das kräftigere Innewerden, der lebhaftere Genuss des Daseins.[1])

Im vierten kritischen Wäldchen, das gegen Riedels „Theorie der schönen Künste" gerichtet ist, zeigt sich Herder vor allem als Schüler Hamanns. Er eifert dagegen, dass man die Schönheit aus Büchern lerne: „Er (Riedel spricht über die Grazie aus Winckelmann, und über die Naivetät aus Moses und über die Schönheit aus Baumgarten — von keinem aus der Natur".

In die trockene Zergliederung Mendelsohns wirft er Sätze hinein, dass Leidenschaft und Empfindung sinnlich dargestellt, das A und O aller Poesie sei.[2]) Wahre Poesie ist eben eine Kraft der Natur, Sprache der Sinne, der Leidenschaft, der Einbildungskraft.[3])

In der „Plastik" zeigt er, dass die Hogarthsche Schönheitslinie nichts sei ohne Bezug auf ein dem Gefühl sich ankündigendes Leben. Allem leeren Formalismus in der Kunst, als der Wurzel aller übrigen Verirrungen, erklärt er den Krieg.

Und nun Goethe! Die „praktische Ästhetik", die der junge Goethe vom Jahre 1771 an bis in die ersten Jahre seines Weimarer Aufenthaltes vertritt, deckt sich in ihren wesentlichen Grundzügen mit den Anschauungen

[1]) Dessoir, K. Ph. Moritz als Ästhetiker. 1889, S. 6.
[2]) Haym, Herder I, 155.
[3]) Haym II, 106.

Digitized by Google

Hamanns und Herders. Als der grösste Sohn seiner Epoche hat er auch am stärksten ihre Wirkung auf sich erfahren und in seinen Werken unvergängliche Zeugnisse jenes Gefühlskultus geschaffen. Wie er im „Werther" ganz Romantiker ist, so ist er es auch in den Kunsttheorien jener Zeit. Die Empfindung, das, was aus der Seele quillt, ist ihm die Mutter der Künste. Nicht was der Künstler darstellt — sondern wie, das giebt der Sache den Ausschlag. Nur eins wird verlangt: dass das künstlerische Schaffen Sache des Herzens sei. „Was der Künstler nicht geliebt hat, nicht liebt, soll er nicht schildern, kann er nicht schildern."[1])

Über die innigen Zusammenhänge zwischen „Glauben und Genie", zwischen gefühlsstarkem Pietismus und prometheischer Originalität hat noch vor kurzem Berthold Hoenig in einer Studie über „Glaube und Genie in Goethes Jugend"[2]) gehandelt. Wie die Mystik des Mittelalters der Reformation voranging, bereitete der Pietismus den Boden für die Geniezeit und die Romantik. Die befreite Innerlichkeit steigert sich zuletzt bis zu schrankenloser Subjektivität; ein Freiheitsrausch ergreift das aus Fesseln erlöste Gefühl. Wie Hamann, als der Vater des Sturmes und Dranges, der auf seinen Genius horchte, zugleich bibelgläubiger Christ war, so auch Lavater, der wie der junge Goethe mit Shakespeare, Christus und Johannes befreundet war. Wenn Spener in seinen „pia desideria" verlangte, dass die wahre Andacht aus dem inneren Menschen fliessen müsse, so strömten in der Geniezeit alle edlen Gefühle, wie der junge Fritz Stolberg rief, aus einer Quelle, der höchsten menschlichen Gabe, die zugleich eine göttliche ist: aus der Fülle des Herzens. J. G. Schlossers „Skizze der Moral" erklärt: „Der Stempel des Genies liegt im innern Menschen." Lavater (Phys.

[1]) Weimar, Ausg. XXXVII, 321 (Falconet).

[2]) Forschungen zur neueren Litteraturgesch. Festg. f. R. Heinzel, 1898 S. 206 f. 211.

Digitized by Google

III, 165. 223) hält es für ausgemacht, Liebe sei die Seele der Kunst.

Das Grosse des Pietismus lag ja in dem ganzen ungeteilten Gefühl als solchem ohne Rücksicht auf seinen Inhalt — und es war nur folgerichtig, wenn dann der grosse Religiöse der Romantik, wenn Schleiermacher, der auch aus dem Pietismus hervorgegangen war, die Religion selbst als dies ungeteilte Gefühl definierte. Die einmal geweckte Innerlichkeit förderte immer reicheren Inhalt zutage: der ersten und stärksten ungeteilten Empfindung, der religiösen, folgten andere nach: Gefühle der Kunst, des Vaterlandes, der Freundschaft und Liebe, der schaffenden Natur. Lavaters Drang nach Totalität, Hamanns Grundprincip, dass alles, was der Mensch zu leisten unternehme, aus sämmtlichen vereinigten Kräften entspringen müsse, und das Verlangen des Sturmes und Dranges, das Grunderfordernis des Dichters sei das „ganz von einer Empfindung volle Herz" — das ist alles aus derselben Quelle entsprungen wie Wackenroders Ueberzeugung: dass „Kunst die Blume menschlicher Empfindung sei" und dass es „keinen höheren, der Anbetung würdigeren Gegenstand in der Welt der Künstler gebe als ein ursprünglich Original."

Noch K. von Dalberg sprach es 1791 in seinen „Grundsätzen der Ästhetik" aus: „Die Vollkommenheit der Werke des Künstlers hängt von der Stärke seines Gefühls ab."

Auch Wilhelm Heinse, den man viel zu einseitig nur als Schilderer bacchantischen Sinnentaumels fasst und dessen Verdienste um die Kunstanschauungen Emil Sulger-Gebing vor kurzem in einer feinsinnigen Studie [1]) über seine Gemäldebriefe dargestellt hat, auch Heinse kam es in erster Linie auf Empfindung an. Von ihm als einem der echtesten Stürmer und Dränger gilt das Goethische: „Gefühl ist alles!" „Schwärmen für das Schöne macht

[1]) Ztschr. f. vgl. Litteraturgesch. XII, 1898, S. 338 f. Dazu nun K. D. Jessen: Heinses Stellung zur bildenden Kunst und ihrer Ästhetik. Diss. Berlin 1901 (Palaestra XXI).



Digitized by Google

allein zum glücklichen Menschen“ [1]). Er glaubt nicht daran, dass ein Mensch an einem Werk der Kunst etwas empfinden könne, wenn er nicht schon etwas Gleiches in der Natur oder für sich empfunden habe. Ja, kein Mensch empfinde ein Werk der Natur so wahr, wie der, welcher es gemacht habe. Und noch mehr: er glaubt, dass es alle Menschen anders empfinden und dass der Genuss davon immer im Verhältniss zu ihrem Leben stehe „Die Phantasie kann nicht eher ins Herz regnen, als bis der Verstand aus Herz und Sinn Wolken gezogen hat.“ Das höchste Leben in der Kunst darzustellen vermag nur der grosse Mensch — und das Hauptvergnügen an einem Kunstwerk macht ihm am Ende immer das Herz und der Geist des Künstlers selbst und nicht die dargestellten Sachen“ [2]).

Hier ist auch noch einer zu nennen, der seiner Natur und seinen Schicksalen nach die Vermittlung zwischen Klassik und Romantik bildet, der Freund Goethes und der Lehrer Wackenroders: Karl Philipp Moritz. Aus pietistisch-mystischen Kreisen hervorgegangen, war er im Verkehr mit Mendelssohn auch von den Aufklärungstendenzen nicht unbeeinflusst geblieben. Aber seine Abhandlung „Über die bildende Nachahmung des Schönen“, die zum Teil in Rom während des Zusammenseins mit Goethe entstand, zeigt doch deutlich genug, wie er über die Aufklärung, besonders auch in künstlerischen Fragen, hinausging. Mit Leibniz und Baumgarten stellte Mendelssohn dem Denken als dem Vermögen der klaren Erkenntnis das Empfinden, also auch das künstlerische, als ein niederes Vermögen gegenüber. An Baumgarten anknüpfend, definierte Mendelssohn das Schöne als „sinnlich erkannte Vollkommenheit,“ aber als eine niedere Vollkommenheit, die sich zu der höheren des Denkens etwa verhalte wie die irdische Venus zur himmlischen [3]). Moritz thut den Schritt darüber hinaus: er stellt

[1]) Heinse, S. S., hrsg. v. H. Laube 1838 VIII, 151. 210.
[2]) Heinse, S. S. II, 81.
[3]) Deutsch. Litt.-Denkmale 21, XV.

Digitized by Google

das Schöne als gleichberechtigt neben das Wahre und Gute. „Das Kunstwerk ist um seiner selbst willen da"! „Das Schöne muss empfunden werden". „Nur das versteht man wahrhaft gut auszudrücken oder darzustellen, was man wahrhaft empfindet. Und was empfindet man wahrhaft?" Das, was man wirklich ist[1]). „Schön ist das, was mit meinem Wesen übereinstimmt." Moritz ist es gewesen, der seiner Zeit in einer ersten Kritik die Welt neuer Anschauungen und Gefühle, die Goethe im „Werther" der Poesie erschloss, im vollsten, dichterischen Sinne gewürdigt hatte[2]). Werther und Götz, die beiden romantischsten Dichtungen Goethes, blieben zeitlebens seine Lieblinge.

Hettner hat Moritz seiner phantastischen Gefühlsschwelgerei wegen mit Jung-Stilling verglichen; und ihre Anfänge in pietistischer Selbstbespiegelung sind freilich die gleichen. Aber Dessoir thut sicher recht, wenn er zugleich an Rousseau erinnert, während er die Einwirkung von Shaftesbury, Winckelmann und vor allem von Herder auf die Bildung seiner ästhetischen Anschauungen betont[3]).

Karl Philipp Moritz führt uns dann herüber zu dem Künstler, der für die Malerei zum ersten Mal wieder die Empfindung über die Technik gestellt, mit dem Moritz selbst während dessen Berliner Aufenthaltes in vertrautem Verkehr gestanden hatte: zu Jacob Asmus Carstens. Von den Gesprächen, die Moritz und Carstens beim Durchstöbern der Lippertschen und Stoschischen Gemmen-Sammlungen geführt haben mögen, ist uns leider nichts erhalten[4]). Aber wie Carstens die in äusserer Fertigkeit verödete Kunst seiner Zeit ansah, das ist bereits an anderer Stelle mit seinen eigenen Worten zum Ausdruck gelangt — und so soll hier nur noch einmal daran erinnert werden, dass auch für ihn die Kunst eine Sache der Empfindung ist.

---

[1]) Italien u. Deutschl. 1789 S. 13.
[2]) W. Alexis: Prutz, Litter.-hist. Taschenbuch 1847 S. 9 f.
[3]) Dessoir, K. Ph. Moritz S. 2.
[4]) Dessoir, S. 52.



Digitized by Google

Dürfen wir in der kurzen Spanne Zeit von der Mitte des Jahrhunderts ab bis zum Erscheinen der „Herzensergiessungen“ so manche Vertreter der Gefühlsästhetik an uns vorüberziehen lassen, so ist natürlich diese Gefühlsbetonung je nach der Persönlichkeit verschieden gefärbt. Bei Winckelmann der starke volle Strom echter Kunstbegeisterung wie er dem Wiedererwecker antiker Schönheit ziemte. Bei Hagedorn entsprang sie vor allem aus der Feinheit und Verständnisinnigkeit seiner Natur, die alles zu umfassen und zu vereinigen strebte. Bei Hamann der dunkle Drang, die Ahnung von der Bedeutung alles Intuitiven, Unmittelbaren, Geoffenbarten. Herder mit der grandiosen Genialität seines Verstehens musste aus seiner ganzen Natur heraus die Partei des Gefühls gegen den Verstand nehmen, womit er im Gegensatz zu Wackenroder eine philosophische Weltanschauung wohl zu verbinden wusste.

Was dann die Gefühlsästhetik des Sturmes und Dranges wesentlich von der der Romantik unterscheidet, ist, dass es hier nur beim dunkeln Drange bleibt, wie er von Hamann zuerst postuliert worden war, während die Romantik später ihre Gefühle bereits zu deuten sucht. Darin gehörte Wackenroder noch dem Sturme und Drange an, dass er auf diese Reflexion verzichtet, mit Bewusstsein verzichtet. Es erscheint ihm sogar frevelhaft, alles deuten zu wollen. Auch die Gefühlsverherrlichung, die Goethe z. B. im „Werther“ gab, denkt nicht an eine subtile Analyse, wie sie erst die Seelenschilderungen in der „Lucinde“ etwa gaben oder wie sie K. Ph. Moritz in seinem „Anton Reiser“ versucht hatte; obwohl der „Werther“, dank der hellen Klarheit des Goethischen Geistes, trotz seiner Gefühlsverherrlichung, doch anschaulicher, plastischer wirkt als alle Reflexionsromane der Romantiker später.

Wenn man Heinse und Wackenroder in Beziehung setzt, so kommt man unwillkürlich zu dem Wunsch, diese beiden so grundverschiedenen Kunstschwelger in einen Menschen umschaffen zu können! Was Heinse — in seinen

Digitized by Google

Schilderungen wenigstens — an üppiger Sinnenfreude zu viel hat, das hat Wackenroder zu wenig. In ihnen beiden ist der schärfste Contrast zwischen vollblütigem, überschäumendem Sturm und Drang und bleichsüchtigem Nazarenertum ausgeprägt. Neben Heinses echten Renaissancegestalten ist Wackenroder allerdings ein schwindsüchtiger Klosterbruder mit seiner Demut, seiner Schwärmerei für das stille, beschränkte, gottselige Leben der alten Künstler.

Eher noch ist ihm K. Ph. Moritz verwandt, der ja in Berlin sein Lehrer war, und den er in einem Brief an Tieck dessen „Zwillingsbruder" nennt.

Aus religiösen Kämpfen heraus, wie sie Jung-Stilling ja auch durchgemacht hatte, hatte sich die Kunstliebe von Karl Philipp Moritz gestaltet. Und bei der strengen, kirchlichen Erziehung die Wackenroder genossen, dürfen wir wohl auch bei ihm innere Kämpfe voraussetzen, bis er sich zu dieser undogmatischen religiösen Kunstfrömmigkeit geläutert hatte.

Moritz hatte gelehrt: „Das Schöne muss empfunden werden!" und wenn Wackenroder wahrscheinlich auch schon durch seine eigene, persönliche Veranlagung zu solchem Resultat gekommen wäre, so musste es ihn natürlich noch in seiner Eigenart bestärken, wenn er aus dem Munde eines verehrten Lehrers aussprechen hörte, was er selbst still und heimlich empfand. Als er dann endlich selbst dazu kam, seinen Gefühlen Ausdruck zu geben, da geschah es in der Überzeugung, dass im Spiegel der Kunst das menschliche Herz sich selber kennen, dass es durch die Töne „das Gefühl fühlen" lerne.

Gleich in der Vorrede seines Buches weist er darauf hin, wie fremd er sich den zeitgenössischen systematischen Kritikern und Theoretikern fühle. Wer sie und ihre Schriften liebt, wie etwa die „Venus Urania" von Ramdohr, mag nur gleich sein Buch ungelesen zur Seite legen. Denn wer ein System glaubt, hat die allgemeine Liebe aus seinem Herzen verdrängt. Erträglicher ist ihm Intoleranz des Gefühls als Intoleranz des Verstandes, Aberglaube besser

Digitized by Google

als Systemglaube[1]). Wer das, was sich nur von innen heraus fühlen lässt, wie das Wesen der Kunst, mit der Wünschelrute des untersuchenden Verstandes entdecken will, der wird ewig nur Gedanken über das Gefühl, aber nicht das Gefühl selber entdecken. Eine ewig feindselige Kluft sieht er zwischen dem fühlenden Herzen und den Untersuchungen des Forschers befestigt, und jenes ist ein selbständiges verschlossenes göttliches Wesen, das von der Vernunft nicht aufgeschlossen und gelöst werden kann[2]).

So ist also gleich in diesen ersten Büchern der Romantik wieder wie eine Generation früher im Sturm und Drang die unvergleichliche Überlegenheit des ahnenden Gefühls gegenüber der sich weise dünkenden Vernunft und den „Vernünftlern" (wie Wackenroder sie nennt) ausgesprochen. Ja, er hält es sogar für einen Irrtum der Weltweisen, dass sie die Geheimnisse des Himmels aufdecken und unter die irdische Dinge, in die irdische Beleuchtung des Verstandes haben stellen wollen. Ihm sind die „dunklen Gefühle" wie verhüllte Engel, die zu uns niedersteigen, die er in tiefer Demut als die echten Zeugen der Wahrheit ehrt[3]). Er faltet die Hände und betet an. So wundern wir uns denn auch nicht, wenn er für sein Gefühl den umfassendsten Ausdruck sucht und in Anschauungen und Betrachtungen mündet, wie seit Plato jeder wahrhafte Kunstbegeisterte, auch Winckelmann, empfunden und zum Ausdruck gebracht hatte: dass Gott die Schönheit ist, dass die Schönheit göttlich ist, dass nur Gott die Schönheit ganz empfindet. „Jegliches Wesen strebt nach dem Schönen, aber es kann nicht aus sich herausgehen und sieht die Schönheit nur in sich. Jedem wirft sich aus der umgebenden Welt ein anderes Abbild der Schönheit zurück. Die allgemeine, ursprüngliche Schönheit aber, die wir nur in Momenten der verklärten Anschauung nennen, nicht in Worte auflösen können, zeigt sich Dem,

[1]) Herzensergiessungen 1797, S. 186.
[2]) Minor, Tieck u. Wackenroder S. 70 (Spemann Bd. 145).
[3]) Herzensergiessungen 1797, S. 135.

Digitized by Google

der den Regenbogen und das Auge, das ihn siehet, gemacht hat“ [1]).

Immer wieder versucht er, an den grossen Gestalten aus dem „Heldenzeitalter der Kunst“, wie er die Renaissancezeit nennt, zu zeigen, dass die Kunst nichts Erlernbares ist, sondern dass ihr Strom, „wenn er nur auf eine kurze Strecke geführt und gerichtet ist, unbeherrscht aus eigener Seele quillt.“

Das Wesen aller Dichtung, aller Kunst sieht er im „Verdichten der im wirklichen Leben verloren herumirrenden Gefühle.“ und scharf hat er die Vernünfler und Systematiker zurückgewiesen, die sich nicht in fremdes Wesen hineinzufühlen vermögen, sondern durch Worte, durch Künste des Verstandes über die Kunst und die Künstler herrschen und richten wollen.

Nur dass er, aus seiner eigenen Lage heraus, mehr an die Kunstgeniessenden als an die Kunstschaffenden denkt, dass er mehr von einer andächtigen Aufnahme der Werke des Künstlers, von einem liebevollen Eingehen in seine Intentionen, als von dem Urgrund des Schaffens selber spricht. Er ist keine Sturm- und Drang-Natur, die grosse, mächtige Empfindungen in sich trägt und die die Welt nach ihrem Bilde umgestalten, aus sich heraus neue Welten schaffen möchte, — kein Original-Genie, das in prometheischem Trotz den Himmel stürmen möchte, sondern eine weiche, unendlich feinfühlige zwar, aber auch widerstandsunfähige Natur, der im letzten Grunde doch der Mut zu sich selber, zu seiner eigenen Kunstliebe fehlte, mit dem er sich den widerstrebenden Verhältnissen gegenüber hätte behaupten können. Das ist es, was ihn so wesentlich von den Stürmern und Drängern und den Romantikern nach ihm unterscheidet: sie gehen aufs Ethische, auf praktische Lebensgestaltung aus — wie Heinse in seiner platonischen Republik auf den glückseligen Inseln im „Ardinghello“, wie Fr. Schlegel in der „Lucinde“, Schleiermacher in den „Monologen“, Brentano im „Godwi“. — Wackenroder bleibt

[1]) Herzensergiessungen 1797, S. 107.

Digitized by Google

bei der Apotheose der Kunst stehen. Dem äusseren Leben gegenüber ist er ganz hilflos; die Verhältnisse bezwingen seine schwache Natur völlig — geschweige, dass er sie zu bekämpfen und zu besiegen vermocht hätte. Er selbst hat diesen Mangel seiner Natur wohl empfunden und darunter gelitten. Er schilt sein „verweichlichtes Künstlergemüt", das den Anblick des Jammers und Elends der Welt nicht ertragen kann. Gerade wenn ihn die Kunst zum „selbstständigen menschlichen Gott" gemacht hat, wenn er „mit frecher Erhebung über andere Menschen heimgesucht wird", — gerade dann empfindet er auch seine Unzulänglichkeit für die thätige, lebendige Welt — und er kommt sich selbst wie ein eitler Götzendiener vor. In solcher Stimmung begreift er die asketischen Märtyrer, die, von dem Anblick der unsäglichen Leiden der Welt zerknirscht, wie verzweifelnde Kinder ihren Körper lebenslang den ausgesuchtesten Kasteiungen und Pönitenzen preisgeben, um nur mit dem fürchterlichen Übermasse der leidenden Welt ins Gleichgewicht zu kommen[1]).

Aber auch mitten in diesen Zweifeln an sich selbst und an der Kunst braucht sich nur eine herrliche Musik zu erheben, so hebt das „lüsterne Ziehen der Sehnsucht sein altes Spiel wieder an — und die ganze kindische Seligkeit thut sich von neuem vor seinen Augen auf".

Er empfindet es als ein Unglück, dass der Mensch, der in Kunstgefühl so ganz zerschmolzen ist, die Vernunft und Weltweisheit, die dem Menschen doch so festen Frieden geben soll, so tief verachtet und sich so gar nicht hineinfinden kann[2]). Der Weltweise betrachte seine Seele wie ein systematisches Buch und finde Anfang und Ende, und

---

[1]) Minor S. 77 nimmt diesen Brief J. Berglingers für Tieck in Anspruch, obwohl er Aufnahme in die Phantasien von 1814 gefunden hat. Ich möchte ihn mit Haym doch Wackenroder zuweisen, gerade der oben zitierten Stelle wegen, die sich ähnlich auch in den Briefen W.'s an Tieck finden. Holtei IV, 234.

[2]) Minors Ausg. S. 79.

Digitized by Google

Wahrheit und Unwahrheit getrennt in bestimmten Worten. Der Künstler hingegen betrachte sie wie ein Gemälde oder Tonstück, kenne keine feste Überzeugung und finde alles schön, 'was am gehörigen Orte stehe. Resigniert kommt er zu dem Schluss: „so wird meine Seele wohl lebenslang der schwebenden Aeolsharfe gleichen, in deren Saiten ein fremder, unbekannter Hauch weht und wechselnde Lüfte nach Gefallen herumwühlen".

Wenn Wölfflin [1]) in seiner Kritik der „Herzensergiessungen" sagt, nirgends habe Wackenroder — was man in erster Linie wünschen möchte — eine methodische Kritik, eine sachverständige Analyse, eine erschöpfende Auseinandersetzung, so vergisst er, dass Wackenroder gerade diese Art von Kritik bekämpft: er will ja eben nicht in erster Linie „methodische Kritik, sachverständige Analyse, erschöpfende Auseinandersetzung" — er will nicht Wissenschaft treiben, sondern Kunst geniessen. Er hasst die „Sachverständigen", die „Kenner"; er will Begeisterte, Sich-Hingebende.

Wölfflin setzt Wackenroders Buch in Parallele zu Goethes „Propyläen": „Hier ein Mann auf der Höhe der Jahre, der viel gesehen, das Geschaute ruhig überdacht und nun in systematischen Abhandlungen Klarheit über die Grundlagen der Kunst sich schaffen will. Wackenroder noch blutjung, ohne bedeutendere Anschauung, erscheint daneben wie ein lallendes Kind. Jener giebt Abhandlungen, dieser Herzensergiessungen. Beide möchten auf die lebenden Künstler wirken. Es ist kein Zweifel, welcher von beiden die Absicht besser erreichte". — Wölfflin scheint, wenn ich ihn recht verstehe, zu meinen, dass Goethe diese Absicht besser erreicht habe, während wir doch alle wissen, dass die Bestrebungen der „Propyläen" so wenig Anklang fanden, dass Goethe sie bald wieder aufgeben musste, und zwar wie er selbst sagt, weil die Bestrebungen der romanti-

[1]) Studien zur Litteraturgeschichte. Michael Bernays gewidmet von Schülern und Freunden. 1893, S. 61 ff.

Digitized by Google

schen Kunst, durch Wackenroder angeregt, stärker geworden waren. Über die Wirkung der „Propyläen" hatte die der „Herzensergiessungen" gesiegt[1]). Dass die „bösartigen Menschen," die sich Goethes Unternehmen in den Weg gestellt hatten, auch Menschen mit einer glühenden Begeisterung für die Kunst waren, dass sie aber mit andern Augen in die Welt sahen als der „spätgeborene Grieche," das kam Goethe erst viel später in den Sinn[2]). So viel ist wahr: es ist keine grosse, gewaltige Gefühlsmacht, die Welten umzuschaffen vermag, die aus den „Herzensergiessungen" spricht. Es steht auch keine starke, vollentwickelte Persönlichkeit dahinter. Insofern kann man auch Goethes Zorn begreifen, als er die grosse und z. T. verhängnisvolle Wirkung sah, die von dem unscheinbaren Buche ausging. Seltsam nur, dass man sich in der bildenden Kunst gerade an das hielt, was schwächlich war an dem Buche, und das Beste darin, seine vorurteilslose Würdigung aller Arten von Schönheit, übersah.

[1]) Walzel, Schriften d. Goethe-Gesellschaft Bd. 13 Goethe und die Romantik, Einleitung.

[2] Volbehr, Goethe und die bildende Kunst 1895 S. 235 f.

Digitized by Google

## Classicisten und Systematiker.

Wie aber war es mit dem Classicismus und Systemgeist beschaffen, gegen die Wackenroders milde Natur sich mit solcher Energie wendete? Derselbe Winckelmann, der so genau wusste, dass „nichts mehr von der Natur entferne als ein Lehrgebäude", hatte doch einen bindenden Kanon aufgestellt, etwas Allgemeingiltiges, Alleinseligmachendes gefunden, was sowohl die ausübenden Künstler wie die Kunsttheoretiker und Liebhaber nach ihm für ein halbes Jahrhundert fast in Fesseln legte.

Batteux war der erste gewesen, der den Plan fasste, das Gebiet der Künste in ein System zu bringen. Noch vor Baumgarten entstand sein System 1747, dem so viele andere folgen sollten. Durch Baumgarten wurde dann, in Halle unter Winckelmanns Augen, die Ästhetik in Deutschland zum Range einer Wissenschaft erhoben — und es war in der That nichts geringes, wenn jemand aus der Schule behauptete, dass es eine Sphäre gebe, wo alle Gelehrsamkeit nichts helfe; geisterzeugte Werke, deren Erschaffung mit den geheimnisvoll wirkenden Naturkräften mehr Ähnlichkeit habe, als mit der absichtsvollen Kunst des Verstandes[1]). Bald darnach wurde Winckelmann der Schöpfer der Kunstgeschichte — und wenn er unwillig Baumgartens Ästhetik als „leere Betrachtungen" bezeichnete, so drückte sich darin schon die Trennung aus, die bis heute zwischen den Angehörigen der Kunstwelt und den speculativen Ästhetikern besteht.

[1]) Justi, Winckelmann I, 75.

Digitized by Google

Aber wenn Winckelmann die Entdeckung machte, der einzige Weg für uns, gross, ja unnachahmlich zu werden, sei die „Nachahmung der Griechen", so war das nur eine Erkenntnis, die in Italien, Frankreich und Holland bereits fünfzig und hundert Jahre früher gemacht worden war, um auch dort zu jenen kalten, akademisch eklektischen Bildern zu führen, wie sie für uns etwa im „Parnass" und anderen Gemälden des Mengs repräsentiert sind.

In Italien hatten Ludovico Dolce und Bellori diese Lehre von der höchsten Vorbildlichkeit der Griechen gepredigt und die Schule von Bologna sie befolgt; in Frankreich war La Bruyère der Lehrende, Poussin der Typus des Griechenschülers; in Holland Gérard de Lairesse, der Rembrandt und Franz Hals verachtete und Van der Werff pries.

Und nun erschien bei uns in Deutschland Winckelmann, dessen ganzes Lebenswerk ein einziger grosser Hymnus auf die wiedergefundene, wieder entdeckte Antike ist. Gewiss kam es seiner Wirkung zu Hilfe, dass gerade damals Pompeji ausgegraben, Herculanum entdeckt, die Ruinen von Paestum aufgefunden und in der Publikation Stuarts und Revetts die Altertümer von Athen bekannt wurden[1]). Aber so hoch seine Bedeutung für die Kunstwissenschaft und Litteratur anzuschlagen ist — in der bildenden Kunst ist sein Einfluss so verhängnisvoll gewesen wie der Goethes, als er die „Propyläen" herausgab und sich nicht an die Grossen im Schaffen, sondern an den mittleren Durchschnitt hielt. Es ist doch wohl kein Zufall, dass die starken, eigenartigen Persönlichkeiten in der Kunst, die sich Goethe näherten, fast alle von ihm zurückgewiesen werden. Erst Schadow, dann Cornelius. Er wollte die Kunst in die Lehre nehmen, und die mässigsten Kunstwerke befriedigten ihn, wenn die Forderung nach klassischem Inhalt erfüllt war[2]).

[1]) Muther, Gesch. der Mal. im 19. Jahrh. 1893, I, 104 f.

[2]) Gurlitt, Die deutsche Kunst im 19. Jahrh. 1899 S. 31.

Digitized by Google

Dass Winckelmanns Rede von der Nachahmung der Griechen um jeden Preis in Dresden im Schatten des Zwingers und der katholischen Hofkirche sich erhoben habe, sei kein Zufall gewesen, meint Justi [1]). Aus dem Reiz des Contrastes sei der schnelle Sieg des Classicismus zu verstehen: man hatte den Rausch der Ungebundenheit, der malerischen Überfülle und Überkraft erlebt und war nun für das „Glück der Nüchternheit", den „Glaubenseifer des Regelzwangs" und die „Majestät der Kahlheit" vorbereitet. Diese predigte denn auch 1759 der Dresdener Akademieprofessor Krubsacius in seinen „Gedanken über den guten Geschmack von Verzierungen" [2]), derselbe Krubsacius, der 1773 Goethes Dithyrambus auf die deutsche Baukunst so schroff entgegentrat.

Die Wirkung der neuen classicistischen Ideen an seiner eigenen Kunst erfuhr zuerst der Freund Winckelmanns, der Sachse Anton Rafael Mengs. Während wir an seinen Dresdener Pastellbildnissen oder an seinem Selbstportrait in der Münchener Gallerie begreifen, wie man ihn für einen der merkwürdigsten Maler des 18. Jahrhunderts halten konnte, zeigt sein „Parnass" in der Villa Albani, der unter Winckelmanns Einfluss 1761 entstand, den völligen Zerfall seines Talentes und seiner Technik [3]).

Winckelmann freilich erschien dies Werk der schön bemalten Gipsfiguren so vollkommen, dass er meinte, Raffael selbst würde den Kopf neigen. [4]) Er war zum Fanatiker der schönen Form geworden.

Winckelmann — und kurz darnach Lessing — bekämpften die Vermischung der bildenden Künste mit der Dichtung [5]); sie rieten dafür zu einer Vermengung der

---

[1]) Justi, Winckelmann I, 237.

[2]) Justi, Winckelmann I, 245.

[3]) Muther, Geschichte der Malerei. I, 114.

[4]) Janitschek, Geschichte der Malerei. 1890, I, 586 f.

[5]) Vgl. Erich Schmidt, Lessing. 2. Aufl. 1899, I, 500 f. 508 f.

Digitized by Google

Malerei mit der Plastik, was doch nicht weniger bedenklich war.[1])

Auch Angelika Kauffmann ist durch Winckelmanns Einfluss zu ihrer antiken Verkleidung gelangt; aber sie wusste ihren Sibyllen und Vestalinnen wenigstens immer eine liebenswürdige moderne Grazie zu geben.[2])

Mengs ist für die classicistische Richtung nicht blos in seiner Kunst, sondern auch in Wort und Schrift eingetreten. Während er malte, habe er im göttlichen Enthusiasmus Gedanken über die Kunst diktiert.[3]) Durch solche Gedanken angeregt, soll Daniel Webb seinen „Versuch über das Schöne in der Malerei" geschrieben haben, ein Werk, das von Richtung gebendem Einfluss auf den jungen Schleswiger Carstens wurde.

Mengs selbst veröffentlichte seine Gedanken über „Schönheit und Geschmack in der Malerei" 1762. Sie waren Winckelmann gewidmet. Winckelmanns Grundsätze und Erkenntnisse sind darin mit vollem Bewusstsein zu Leitsternen der Kunst gemacht, und so ist Mengs der eigentliche Begründer des deutschen Classicismus geworden. Seine Auffassung hat die Richtung der Akademien auf lange Zeit bestimmt.

Raphael mit Correggios Anmut und Tizians Farbe bereichern und ihn durch die Einfachheit der Antike noch im Weglassen des Unnützen zu steigern, — das ist die Aufgabe, welche Mengs der Kunst seiner Zeit stellte — jener schwächliche, blutlose Eklekticismus, gegen den sich Wackenroder mit so richtigem Kunstgefühl wendet.

Die Reden des Londoner Akademiepräsidenten Reynolds, die bald darnach in deutscher Übersetzung erschienen, standen ungefähr auf demselben Boden; nur

---

[1]) Auch Goethes Meinung in seiner classicistischen Periode war, ein junger Maler werde nur zu seinem Vorteil in die Schule des Bildhauers gehen. Vgl. Erich Schmidt, Lessing I, 508.

[2]) Muther I, 114.

[3]) Janitschek, Gesch. der Malerei, S. 586.

Digitized by Google

dass er durch Shaftesbury zur Antike gewiesen worden war.[1])

Auch Salomon Gessner ist der Meinung, dass man bei den griechischen Bildhauern die „sublimsten Begriffe vom Schönen erlange und lerne, was man der Natur leihen müsse, um der Nachahmung Anstand und Würde zu geben", wie er 1759 schreibt.[2])

Selbst Hagedorns tolerante Seele, die gern alles in sich aufnahm aus allen Gebieten der Kunst, kann nicht umhin, zu bedauern, dass „Terborg und Metsu uns nicht statt holländischer Näherinnen lieber Andromache unter ihren fleissigen Frauen gezeigt haben".[3])

Dass Lessings männlich einseitige Natur sich zu einem festen Princip in der Kunst bekennt, nimmt uns daneben nicht Wunder. Von ihm ist es begreiflich, dass er absolute Regeln, scharf getrennte Gebiete festsetzen will. Auch ohne vielseitig entwickeltes unmittelbares künstlerisches Empfinden und ohne bedeutendere Anschauung, schreibt er den Laokoon; ohne das originale Bildwerk je erblickt zu haben, glaubt er sich zum Gesetzgeber, zum Richter über die Kunst berufen. So kommt es denn, dass er, der sonst lehrte, „dass nur der allseitige Geschmack der wahre sei", nun auch das allein nachzuahmende Ziel in der griechischen Plastik sieht und ganze Gebiete der Kunst einfach verwirft, wie Landschafts- und Genremalerei. So nahm er der bildenden Kunst auf der einen Seite, was er ihr auf der andern durch seinen energischen Kampf gegen Veraltetes, Verzopftes gegeben hatte. Er wähnte, wie Justi sagt[4]), den reinen, strengen, althellenischen Geschmack zu verfechten, indem er, blinden Begriffen blindlings folgend, mit dem Unkraut auch die Blumen ausraufte. Dass er selbst auch als unbefangen Geniessender seine eigenen

[1]) H. v. Stein, Entstehung der neueren Ästhetik, 1886, S. 104.
[2]) Muther I, 107.
[3]) Muther I, 107 f.
[4]) Justi, Winckelmann III, 225.

Digitized by Google

starren Theorien vergessen konnte, zeigen seine Briefe aus Hamburg, wo er selbst malerisch, nordisch empfindet.

Wie Georg Forsters Kunstanschauungen sich ganz in derselben antikisierenden Richtung bewegen, zeigt am deutlichsten sein Aufsatz: „Die Kunst und das Zeitalter“ von 1789, der Schillers besonderes Wohlgefallen erregte, und der die theoretische Grundlage für seine „Ansichten vom Niederrhein“ bildet. Wenn Leitzmann in seiner Einleitung zum Neudruck von Forsters Ausgewählten Schriften[1]) meint, Forsters idealistische Ästhetik stehe ganz auf dem Boden Winckelmanns, Lessings und Herders und nehme mit liebenswürdiger Leichtigkeit viele Gedanken voraus, denen Schiller später klassischen Ausdruck gegeben habe, so kann man ihm wohl zustimmen — nur scheint es mir richtiger, Herder hier auszuschliessen. Sogar Schiller spürte Lust, „die unterdrückte Partei der neuen Kunst gegen ihn zu nehmen“[2]), ein so blinder Verehrer der Griechen ist Forster in diesem Aufsatz: Ganz allein die Griechen erheben sich zur höchsten Vollkommenheit des Ideals, und unermesslich ist die Entfernung, in der die moderne Kunst hinter der alten zurückbleibt. Auch ihm ist, wie für Winckelmann und für Goethe, der Mensch der höchste Gegenstand der schönheitbildenden Kunst. Raphael steht einzig unter den Neueren, weil er die hohe Idealisierungskunst der Alten besass und Guido Reni hatte so viel Anlage zum grossen Maler, weil er nach ihren schönsten Werken kopierte. Nur den relativen Wert der neueren Kunstwerke will er retten — aber selbst das gepriesenste Kunstwerk lässt ihn kalt und gleichgiltig, wenn es nicht Spuren jener Idealisierung an sich trägt, welche die Züge der Natur durch Zusammenstellung veredelt und dem Möglichen Wirklichkeit verleiht. Die neue Kunst sei zur Dienstbarkeit herabgedrückt: in den unentwickelten Gliedern des Säuglings, in der Qual des gefolterten Dulders das Göttliche darzustellen bleibe ein unauflösbares Problem.

[1]) Deutsche Litteraturdenkmale 46/47. 1894, S. XVIII.

[2]) Schiller an Huber 13. Jan. 1790.

Digitized by Google

Wie er Mengs schon in diesem Aufsatz für sich sprechen lässt, so sind auch seine „Ansichten vom Niederrhein“ im Grossen und Ganzen doch nur Ausführungen der strengsten classicistischen Ideen. Selbst die Bewunderung des Kölner Domes, der ihm den Begriff der Unendlichkeit giebt, vermag ihn nicht darüber hinwegzutäuschen, dass nur die griechische Baukunst der Inbegriff des Vollendeten, d. h. des Schönen ist.

Wie weit aber seine Anschauungen von allem Herderschen und Wackenroderschen Universalismus entfernt sind, zeigen am deutlichsten die Betrachtungen, die sich an die Düsseldorfer Gallerie anknüpfen. Sie stehen auch in schärfstem Gegensatz zu Heinses „Gemäldebriefen“, die, fast zwei Jahrzehnte vorher entstanden, eine Feinheit und Freiheit des künstlerischen Urteils zeigen, die uns noch heute zur grössten Bewunderung nötigt. Aber hat Heinse z. B. die Bedeutung von Rubens voll erkannt, so wendet sich Forster voll Entsetzen von dessen „Jüngstem Gericht“, diesem „Meisterstück des Abscheulichen“ ab. Ebenso empört ihn die „dicke Lady Rubens“ in der Himmelfahrt der Jungfrau in Antwerpen. Dagegen ist Guido Reni sein Entzücken, der uns heute leer und süsslich erscheint. Noch schlimmer als Rubens kommt Dürer fort: „Was ist ein grosser Künstlername, wenn solch ein buntscheckiges, steifes, elend gruppiertes, in harten Umrissen mühsam hingedrechseltes Werk nichts anderes für sich hat als Albrecht Dürers Ruhm. Liesse sich doch nur die Aechtheit dieses unedlen und zugleich so sehr missratenen Kunstwerkes mit einiger Wahrscheinlichkeit bezweifeln!“ [1]) Und mit so untergeordneten Gebieten wie Tier- und Landschaftsmalerei will er sich nicht befassen, wo höhere Gegenstände ihn an sich reissen. Auch er sieht, wie Winckelmann und Lessing, die Plastik als massgebend für die Malerei an. „Was ist Farbe gegen Form?“ fragt er, wohl mit direkter Wendung gegen Heinse,[2]) und ein blosser Umriss, mit

[1]) Ansichten vom Niederrhein. 1800, II, 494.

[2]) Vgl. Jessen, Heinses Stellung zur bildenden Kunst, 1901, S. 28.



Digitized by Google

Raphaels Schönheitssinn entworfen, ist ihm mehr wert als das vollendetste Gemälde, dem diese wesentlichste Bedingung fehlt. Licht und Farbe, Bewegung, Ausdruck und Anzug könne die Einbildungskraft sich zu einer gegebenen schönen Gestalt leicht hinzudenken. Hingegen den feineren Genuss störe unwiderbringlich eine schlechte oder gemeine Natur, das Gemälde sei im übrigen noch so meisterhaft ausgeführt.[1]) Es scheint ihm endlich Vermessenheit, zu glauben, wir könnten die Griechen je erreichen.[2])

Friedrich Schlegel wusste diesen Classicismus Forsters in der liebevollen Charakteristik, die er 1797 im „Lyceum" gab, am einfachsten dadurch zu motivieren, dass „es ohnehin eine allgemeine Liebhaberei der deutschen Autoren ist, die Geschichte des Altertums zu erfinden; auch solcher, die in der gesellschaftlichen Natur ihrer Schriften durchaus keine Entschuldigung finden können.[3]) (Moritz z. B., meint er, würde vortrefflich über die Alten geschrieben haben, wenn er sie gekannt hätte; aber es habe nur wenig gefehlt, dass er sie gar nicht kannte.)

Dass der Mann, mit dem Goethe in Italien wochenlang den innigsten Verkehr pflog, den er nach der Rückkehr zu sich nach Weimar einlud, in seinen ästhetischen Theorien kein Stürmer und Dränger mehr sein durfte, versteht sich von selbst. So sehen wir denn auch Karl Philipp Moritz auf Seiten derer, die in der bildenden Kunst zur Antike zurückführen möchten. Seine Abhandlung „Über die bildende Nachahmung des Schönen", die zum Teil schon vor seiner italienischen Reise koncipiert war, aber in Rom vollendet wurde und Goethes vollen Beifall erhielt, bestimmte den Wert des Kunstwerks zum ersten Mal als in ihm selber liegend. — Deutlicher als aus dieser Abhandlung geht sein antikisierender Standpunkt aus seinen nach-italienischen Schriften hervor. Besonders in seinen

[1]) Ansichten I, 206.
[2]) Ansichten III, 22.
[3]) Jugendschriften ed. Minor 1882, II, 137.

Digitized by Google

„Reisen eines Deutschen in Italien von 1786—88“ in Briefen[1]) und in der von ihm und Hirt herausgegebenen Zeitschrift: „Italien und Deutschland“, mit der er einen Plan verwirklichte, den einst Heinse vor ihm gehabt hatte, ohne die Mittel zur Ausführung zu erringen. Er ist nicht ein so starrer Verfechter des Classicismus wie Georg Forster; dazu ist neben dem Einfluss Shaftesburys und Winckelmanns der von Herder zu stark gewesen, wie Max Dessoir in seiner Schrift „Karl Philipp Moritz als Ästhetiker“[2]) nachgewiesen hat, und wofür auch Goethes „Italienische Reise“ zahlreiche Zeugnisse giebt, — von der persönlichen Berührung mit Herder in Rom abgesehen. Aber Moritz sieht doch in Mengs und David die Maler, welche dem Zeitalter die meiste Ehre machen. Und wenn er Dürer schätzt, so kann er sich doch nicht versagen, zu bedauern, dass er Raphael und die Antike nicht kennen gelernt habe — gerade wie Winckelmann es Holbein gegenüber gethan hatte.[3]) In dem Streite der Berliner, ob das Denkmal Friedrichs II. in antiker oder preussischer Kleidung ausgeführt werden solle, stellt sich Moritz auf die Seite der Antike.

Alle seine Bemühungen gehen darauf hinaus, die Künstler zur Antike zurückzuführen, da auch ihm die Darstellung menschlicher Bildung das Höchste in der Kunst ist. Seine „Götterlehre“ hat nachweisbar Schinkel Anregung zu seinen Compositionen gegeben. Und Goethe berichtet in der Italienischen Reise: „Moritz studiert jetzt die Antiquitäten und wird sie zum Gebrauch eines jeden Denkenden vermenschlichen und von allem Büchermoder und Schulstaub reinigen.“

Ja, er interessiert sich trotz seiner Bewunderung der Peterskirche, die ihm als das „grösste Gebäude auf dem Erdball“ erscheint, fast noch mehr für das antike Italien

---

[1]) Berlin 1792, I u. II.

[2]) Naumburg 1889.

[3]) „Italien u. Deutschland.“ Berlin 1789. S. 16.



Digitized by Google

als für das mittelalterliche. Er zitiert beständig Homer und Virgil, liest den Livius (Raub der Sabinerinnen) erinnert sich in Velletri der Satiren des Horaz und widmet der Betrachtung der Altertümer in Pompeji und Herkulanum einen grossen Teil seiner Reisebriefe.

Berninis „David" und „Apoll und Daphne" erscheinen ihm steif, roh und unbeseelt, so dass eine antike Bildsäule von der niedrigsten Klasse dennoch diesen Hauptwerken der neueren Kunst weit vorzuziehen sei. Der Überblick über das Ganze, wodurch ein Kunstwerk allein Charakter und Würde erhält und den die Antike besass, scheint ihm bei der modernen Kunst zu fehlen.[1])

In einem gothischen Dom sieht er alles darauf angelegt, dass die Höhe furchtbar, die Weite wie eine Wüste erscheine, dass die ungeheuren Verhältnisse uns zwingen, mit einer Art von Entsetzen empor zu schauen und der Geist sich unter der Masse gleichsam erdrückt fühlt, dass das gothische Gebäude mit einer Art von wilden Schwärmerei sich selber in schauervollen Labyrinthen zu verlieren suche.[2])

Am deutlichsten aber geht sein antikisierender Standpunkt vielleicht aus folgenden Worten hervor: „Aus den Götteridealen der Griechen, wenn man sie als Symbole der Macht, der Stärke, der Weisheit und der Schönheit betrachtet, leuchtet noch jetzt der helle Geist hervor, welcher die erhabensten Ideen des Verstandes in Gestalt und Umrisse übertrug und die meisten Begriffe, welche eine aufgeklärte Philosophie lehren konnte, durch die Kunst anschaulich wieder darstellte. Nicht das Unmenschliche und Ungeheuerliche, sondern gerade das Menschliche in seiner höchsten Erhabenheit und Würde war bei den Alten das höchste Ziel der Kunst — dadurch erhielt alles auf den Geist der Menschen eine unmittelbar zurückwirkende Kraft, und die Griechen arbeiteten sich dadurch zu einem

---

[1]) Reisen in Italien II, 230.
[2]) Reisen in Italien I, 185.

Digitized by Google

Grade von Kultur empor, welchen nach ihnen noch kein Volk erreicht hat.“ [1])

Von diesem Standpunkt aus kommt er als einer der ersten zu der schärfsten Verurteilung von Schillers Jugenddramen, lange vor der Romantik. Schiller selber verzieh ihm das nicht nur, sondern in seiner eigenen antikisierenden Zeit verteidigt er Moritz lebhaft gegen Knebel, und seine „Künstler“ sind von den Moritzischen Kunstanschauungen nicht unbeeinflusst geblieben.

Den Vorlesungen, die Moritz als Hofrat und Professor der Theorie der schönen Künste und Altertumskunde an der Berliner Akademie hielt, haben dann Anfang der neunziger Jahre Tieck und Wackenroder beigewohnt. Vielleicht ist es auf seine Begeisterung für die Peterskirche zurückzuführen, dass Wackenroder diesem „erhabenen Wunder der Welt“, das er doch nie mit Augen gesehen, in den „Phantasien“ [2]) einen eigenen Aufsatz widmet.

Wie kläglich und unerträglich uns heute der Vertreter classicistischer Kunsttheorien erscheint, den Wackenroder allein mit Namen bekämpft, hat schon Wölfflin durch eine einfache Wiedergabe aus Ramdohrs „Charis oder über das Schöne und die Schönheit“ von 1793 gezeigt [3]). Es handelt sich darum, den Begriff eines schönen Gemäldes zu geben, und wir verstehen angesichts der gespreizten, anmassenden Redeweise, dass Wackenroder ja gleich in der Vorrede der ‚Herzensergiessungen‘ durch Tieck konnte sagen lassen: „Wer diesen liebt, mag nur, was ich geschrieben, sogleich aus der Hand legen“. Aber lassen wir einmal Ramdohr reden: „Es ist eine durch schöne Fertigkeiten des Geistes und der Hand bearbeitete . . . Tafel, in deren Raume specifike stillestehende Profile individueller Körper in dem Masse enthalten sind, dass der Beschauer

[1]) Reisen in Italien III, 41.

[2]) Minors Ausg. S. 30 ff.

[3]) Studien zur Litteraturgeschichte, Mich. Bernays gewidmet 1893. S. 61—73.

Digitized by Google

an der Ähnlichkeit des vollständigen Abglanzes dieser Profile mit den individuellen Vorbildern an einem festen Gesichtspunkt sich belustige und zu gleicher Zeit das Äussere dieser Tafel mittelst der malerischen Wirkung dem Auge wohlgefällig und das Innere derselben mittelst Bedeutung, Geist, Ausdruck des ganzen Werkes für seinen Geist interessant finden könne" (VIII. Buch. 13. Cap.).

Ich glaube, es bedarf in der That keines weiteren Zeugnisses, dass von einer solchen Art von Kunstbetrachtung jeder wirkliche Liebhaber der Kunst sich mit Verachtung und Schrecken fortwenden musste.

Schon Herder hatte das von Rom aus in einem Brief an Frau von Diede gethan, und Goethe und Schiller hatten Ramdohr im Xenienkampf nicht verschont.

Auch das „Athenäum" gönnt sich in seinem „Reichsanzeiger" (II, 333) einen Scherz mit diesem wunderlichen Ästhetiker. Es stellt unter seine Preisaufgaben folgende:

> „Derjenige, welcher beweisen kann, dass er, ohne irgend eine Nebenabsicht, blos um das Fortkommen der Ästhetik zu befördern, die „Urania" des Herrn von Ramdohr zu Ende gelesen habe, soll zur Prämie die ästhetischen Versuche des Herrn von Humboldt erhalten. Wer die Lektüre nicht vollendet, aber doch bis über die Hälfte gekommen ist, erhält zwanzig noch ungedruckte Gedichte von Mathisson."

Nicht ganz so peinlich schwülstig wie Ramdohr giebt sich der Freiherr von Racknitz[1]) in seinen, in Dresden 1792 erschienenen „Briefen über die Kunst an eine Freundin". Aber zu derselben Art nüchterner, belehrender Kunstkritiker gehört auch er. Auch er will Nachahmung der Griechen neben der der Natur. Er will seine Gedanken über die Kunst nach dem Muster von Fontenelle, Diderot u. a. geben, ohne da Vinci, de Piles, Watelet, Hagedorn zu kennen. Sein Muster ist Sulzers Theorie der schönen Künste, die schon den Studenten Tieck und Wackenroder so wenig befriedigend gewesen war. Auf vier Hauptpunkte soll nach ihm der Maler und Kunstfreund sehen:

[1]) Vgl. Xenien, Schrift der Goethe-Ges. VIII, 167.

Digitized by Google

auf richtige Zeichnung, auf gute Wahl oder Erfindung des Geschmacks, auf geschickte Anordnung, auf gutes Colorit. Er verweist auf Hogarth, der den Werth der Schönheitslinie am besten dargelegt habe. Guter Geschmack ist ihm ein richtiges Gefühl des wahren Schönen, das entweder blos natürlich oder ausgebildet ist.

Seine Ausführungen gehören zu der flachen, trockenen Manier, die Wackenroder so hasste, wenn es sich um das Verhältnis zur Kunst handelte, eine Abneigung, die wir ihm wohl nachfühlen können.

Wichtiger als die längst vergessenen Ramdohr und Racknitz sind die Repräsentanten des Classicismus, die ihre Begeisterung für die Antike sich zum grössten Teil im Anschauen der Denkmäler Italiens erwarben und dann von Weimar aus die deutschen Künstler und Kunstfreunde für diese einzig grosse, wahre Kunst zu gewinnen trachteten: Fernow, Heinrich Meyer und Goethe. Schiller kommt hier weniger in betracht, da er für bildende Kunst nur geringes Verständnis besass — und ganz sicherlich keins für Malerei, für Farben. Dagegen war Wilhelm von Humboldt jahrelang das Haupt des in Rom versammelten Künstlerkreises, durch Schiller in künstlerischen Fragen beeinflusst, wie er ihm seinerseits neben Reinhold Kant nahe gebracht hatte.

Durch Reinhold wurde in Kants Philosophie auch Fernow eingeführt, der dann in Rom die Kunstschätze gleichsam „nach kantischen Principien" betrachtete. Er hielt in Rom Vorträge über die Kunst nach kantischen Principien[1]), und seinem Einfluss ist es es wohl zuzuschreiben, wenn sein Freund Carstens (dessen Biograph Fernow später wurde), die kantischen Anschauungsformen von Raum und Zeit nach der Weise der griechischen Mythologie in wirkliche Gestalten als Personifikationen zu fassen versuchte. Wenn Schiller darüber spottete: „nächstens werde man die Tugend tanzen", so hat Gurlitt wohl nicht Unrecht,

[1]) Riegel, Wiederaufblühen etc. S. 185.

Digitized by Google

mit der Ansicht: wenn Carstens diese Gestalten Chronos oder Uranos genannt hätte, so würde man nichts gegen sie einzuwenden haben.

Jedenfalls wusste man damals in Weimar so wenig von Carstens, dass auf Goethes Veranlassung hin 1797 jenes Pamphlet von Maler Müller in Schillers „Horen" erschien, in dem Müller aufs heftigste gegen die antikisierende Kunst von Carstens und seinen Bewunderer Fernow polemisierte [1]).

Fernow war, wie er 1796 an Baggesen schreibt, der Meinung: so unmöglich es auch selbst in Rom sei, ohne gründliche Vorbereitung durch Philosophie etwas Probehaltiges über die Kunst zu schreiben, ebenso unmöglich sei es in Deutschland, auch bei der grössten Reinheit und Vollständigkeit philosophischer Einsicht, in das Wesen des Schönen und der bildenden Kunst zu dringen; denn hier würde der Begriff und dort die Anschauung mangeln. Erst in Rom habe er Kants Kritik der Urteilskraft ganz verstehen gelernt — und der Geist ihres grossen Verfassers sei ihm noch grösser erschienen durch die Tiefe und Wahrheit seiner Vernunft offenbarungen, die ihm bei der Betrachtung der vortrefflichsten, genialsten Kunstwerke auf überraschende Weise eingeleuchtet hätten.

So ist Fernow, der überall, in seinem „Handbuch für bildende Künstler", in seinen Kunst-Vorträgen, in seiner Biographie von Carstens, von philosophischen Grundsätzen geleitet ist, der Typus des Systematikers, wie Wackenroder in seiner ausschliesslichen Gefühlsweichheit, der jedes „Gedankenspalten" zuwider war, ihn nicht mochte. Ebenso wenig wäre ihm Heinrich Meyer als ein echter Künstler und Kunstfreund erschienen, wenn er noch von ihm gewusst hätte. Es blieb Heinrich Meyer vorbehalten, fast zwanzig Jahre nach Wackenroders Tode in seinem Manifest gegen die „neudeutsch-religios-patriotische

[1]) Vgl. E. Schmidt, Schriften der Goethe-Gesellschaft. VIII, 164.

Digitized by Google

Kunst“ Wackenroders Buch mit dem Bannstrahl zu treffen und so der inneren Gegensätzlichkeit ihrer Naturen auch nach aussen hin Ausdruck zu geben.

Heinrich Meyer, der Schüler von Winckelmann und Mengs, hatte Goethe in Rom besonders an sich gefesselt durch seine ausgebreiteten Kenntnisse auf kunstwissenschaftlichem Gebiete. Er wollte das Interesse auf das Studium der Kunstgeschichte lenken und berührt sich darin wenigstens mit Wackenroder, der ja auch durch das Studium der Kunstgeschichte, des Vasari besonders, die Liebe zur Kunst neu entflammen will. Wackenroder erstrebte gewissermassen für die christliche Kunstgeschichte, was Winckelmann für die antike gethan hatte.

Während Wackenroder seine „Herzensergiessungen“ schrieb, war Heinrich Meyer noch einmal nach Italien gereist, um sich auf die kunstwissenschaftliche Unternehmung, die Goethe in Gemeinschaft mit ihm plante, noch gründlicher vorzubereiten. Sie wollten der Welt zeigen, was wahre Kunst sei, wie man aus dem Studium der besten Kunstwerke die Regeln für eigene Kunstübung ableiten könne — sie wollten lehren. Nur unter grossen Schwierigkeiten ist dies Vorhaben zur Ausführung gelangt in den „Propyläen“, den Weimarischen Kunstausstellungen, Preisausschreiben und Recensionen. Aufsätze und Recensionen in der Allg. Litteraturzeitung, Benvenuto Cellini, Winckelmann und sein Jahrhundert, Meyers Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts, Philipp Hackert, die Aldobrandinische Hochzeit, Meyers Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen, Goethes Italienische Reise, an der Meyer wesentlichen Anteil hat, und das Manifest gegen die „Neudeutsch-religios-patriotische Kunst“ — alle diese Schriften sprachen den bis zum Eigensinn von der absoluten Richtigkeit seiner Anschauungen überzeugten Geist des Classicismus aus, der in den Bestrebungen der Romantiker nur „Böswilligkeit“ zu sehen vermochte.

Goethe hat Meyers „Geschichte der bildenden Kunst bei den Griechen“ ein „ewiges Werk“ genannt, in dem

Digitized by Google

die Kunsteinsicht von Jahrtausenden liege; doch der Kunstforscher von heute gesteht, dass es nur ganz geringen Einfluss geübt habe, da die tiefgehende Bewegung der Erforschung der Kunstideen selber, wie sie seit drei Jahrzehnten begonnen, spurlos an dieser Lebensarbeit vorüber gegangen sei.[1])

Paul Weizsäcker verteidigt in seiner Einleitung zu dem Neudruck von Meyers Schriften diesen und Goethe gegen den Vorwurf, dass ihnen jeder Sinn und alles Verständnis für die altdeutsche Kunst gefehlt habe.[2]) Thatsache ist ja, dass er 1813 den Gemälden von Lukas Cranach in der Kirche zu Weimar eine Monographie gewidmet hat. Aber auch die Herausgeber der Goethischen Kunstschriften[3]) gestehen zu, es wäre verfehlt, den „historischen Sinn" Heinrich Meyers etwa dem Herders oder Rumohrs gleichzustellen. Er hielt als Schüler Winckelmanns am Princip des „Lehrgebäudes", des „Systems" fest.

Dass diesem Manne aber nicht erst im Jahre 1817, als die Weimarer Kunstfreunde durch die Einseitigkeiten der Nazarener gereizt waren, sondern überhaupt von seinem dogmatischen Standpunkt aus die ruhige, historische Betrachtung fehlte, zeigt deutlich genug sein Ausfall auf die Gothik in den „Propyläen" von 1799, in dem Aufsatz „Über die Lehranstalten zu Gunsten bildender Künste": „Der beleidigende Anblick von Unformen und Abgeschmack bewegt uns hingegen zum Mitleid oder reizt gar zur Verachtung derjenigen, die solche Werke hervorbrachten. Wer fühlte wohl je in einem barbarischen Gebäude, in den düsteren Gängen einer gothischen Kirche, sein Gemüt zu einer freien, thätigen Heiterkeit gestimmt? Nur wer trüb in sich verschlossen gern Gespenster ahnden mag, sich an feuchten Schauern ergötzen, dem modrigen Geruch und der Verwesung was abgewinnen kann, wird daselbst

---

[1]) Stark, Handbuch der Kunstarchäologie I, 231.
[2]) Seufferts D. Litt. Denkmale 25, XLIII f.
[3]) Spemanns Nationallitteratur 30, XLV.

Digitized by Google

ein trauriges, stockendes Behagen empfinden. Jede strebende Kraft aber verlässt sobald als möglich ein solches Lokal, holt in freier Luft wieder frischen Atem und schätzt sich glücklich, dass die Zeiten, in denen solche Werke entstanden, längst vorüber sind.“ Spricht so der in alle Kunstarten sich einfühlende historische Sinn?

Wie Goethes Kunstanschauungen vom römischen Aufenthalt an sich von Jahr zu Jahr mehr mit denen des „Kunstfreundes“ deckten, ist zu oft dargelegt worden, als dass es in diesem Zusammenhang noch einmal ausführlicher Behandlung bedürfte. Wenn wir ihn früher schon und in folgenden Abschnitten wieder als Vorläufer Wackenroders und der romantischen Strömungen nennen durften, so steht er jetzt, zur Zeit des Erscheinens der „Herzensergiessungen“ auf entgegengesetztem Boden. Man mag das bedauern oder sich darüber freuen — Thatsache ist, dass sich beide Richtungen auf ihn berufen können, wie es ja vielleicht das Wertvollste grosser Persönlichkeiten ist, dass so viele verschiedene Strömungen von ihnen ausgehen, so viele verschiedenartige Menschen an ihnen teil haben können.

Welches nun der wahre, der echte, der vollendetste Goethe ist, — wer wollte behaupten, den objektiven Massstab zu besitzen, um das zu entscheiden?

Zu jener Zeit, in den neunziger Jahren, war Goethe der Meinung: „Die Kunst ist einmal, wie das Werk des Homeros, griechisch geschrieben, und derjenige betrügt sich, der da glaubt, sie sei deutsch.“

Wenn wir so gesehen haben, wie sich eine Reihe der bedeutendsten Geister des 18. Jahrhunderts entschlossen auf den classicistischen Standpunkt stellten, so begreifen wir, dass es ihr Entsetzen erregen musste, als man diese Unumstösslichkeit ihres Kunstglaubens anzuzweifeln begann — und noch dazu in so unbehülflicher, kindlicher Weise. Bei Winckelmann, dem Urheber dieses Dogmas, ist es die grandiose Einseitigkeit eines ganz von einer

Digitized by Google

hohen Lebensaufgabe erfüllten Menschen: eine Einseitigkeit, wie sie der grosse Umgestalter und Reformator braucht, die mit so zwingender Naturnotwendigkeit aus seinem ganzen Wesen und Werk hervorging, dass wir sie bei ihm gar nicht anders wünschen können.

Anders freilich verhält es sich bei seinen Schülern und Nachfolgern, bei denen, die von ihm lernten. Da möchte man oft bedauern, dass sie solche Winckelmann-Gläubige wurden, wie Mengs z. B., und vergassen, dass man einem Lehrer am besten dankt, wenn man nicht sein Schüler bleibt, sondern zu eigener Selbständigkeit ausreift. Was bei Winckelmann echt, innerste Natur war, wurde bei ihnen oft künstliche Ablenkung von naturgemässeren Bahnen, tote, mühselig erworbene Nachahmung.

Dann wieder lässt sich der classicistische Standpunkt am besten bei dem grossen Simplifikator Lessing rechtfertigen. Wenn sich uns die Menschen in zwei grosse Reihen scheiden, deren Typen Plato und Aristoteles sind und uns die künstlerischere, synthetische Natur Platos näher steht, so giebt es doch wenige Gestalten, die so überzeugend die Notwendigkeit des kälteren, mehr zur Analyse neigenden Typus erweisen wie Lessing. Er war wie Aristoteles der grosse Systematiker. Wenn die Romantiker, wie die Gefühlsmenschen überhaupt, die geheime Verwandtschaft aller Dinge empfinden und hervorheben, so sieht er überall die Grenzen, die Unterschiede, das Trennende. Die Relativität aller Dinge war nichts für ihn, wenn er die Technik des Dramas, der bildenden Künste geben wollte. Er brauchte Feststehendes — und wo hätte er das besser finden können als bei den grossen Gestalten der antiken Kunst, die in ihrer marmornen Ruhe und Abgeschlossenheit wohl als ewig gültige Typen erscheinen können? Aber gerade das Grosse, das Wirkende in Lessings Kunstschriften musste einer Natur wie Wackenroder immer fremd bleiben.

Digitized by Google

Viel weniger originell ist der classicistische Standpunkt bei Georg Forster. Wie ihn die Schwäche seiner eigenen Natur zum Verständnis der christlichen Kunst führte, so haftet seiner Bewunderung der griechischen Kunst etwas Übernommenes, Conventionelles an. In seinem Verhältnis zur Kunst ist er ein wenig Bildungsphilister; es ist kein reines, unmittelbares Verhältnis. Ich glaube kaum, dass man annehmen darf, dass seine „Ansichten" auf Wackenroder gewirkt haben; was ihn Friedrich Schlegel näher brachte, war gewiss mehr die andere Seite seines Wesens, die auf Politik, auf praktische Neugestaltung des Lebens ausging.

Die künstlerischen Anschauungen von Karl Philipp Moritz haben dagegen direkt und nachweisbar auf Wackenroder gewirkt. Ueberhaupt finden wir ihn vor der Erlanger Zeit, vor der Unterweisung durch Koch durchaus als einen Schwärmer für „griechische Simplicität". Sein Lieblingsname ist „Agathon", den er unter eine Ode setzt, die Bernhardi in ein zu gründendes Journal aufnehmen will. In Dresden entzücken ihn schon 1793 die Antiken, denen er freilich nur einen flüchtigen Besuch abstatten konnte.

Die genauere Kenntnis der altdeutschen Litteratur ist es dann, die ihm das Verständnis für mittelalterliche Kunst überhaupt öffnet, und in Nürnberg ist ihm Hans Sachs und das Herumstöbern in Bibliotheken ebenso wichtig, wie die Anschauung der Denkmäler bildender Kunst.

Dass die nüchterne platte Kunstbetrachtung, wie sie im Geist der Aufklärung von Sulzer, Ramdohr, Racknitz u. a. geübt wurde, auf empfindsamere Gemüter nur abstossend wirken konnte, begreifen wir ohne weiteres. Aber auch Fernows Art, die Kunst nach Kantischen Principien zu fassen und zu ergreifen, musste Wackenroder immer fremd bleiben. Ebenso die würdevoll belehrende Art Heinrich Meyers. Die „Propyläen" hat Wackenroder ja nicht mehr erlebt; wenn er sie noch ge-

Digitized by Google

kannt hätte, so hätte er gegen sie gewiss manches auf dem Herzen gehabt — wie er schon zum voraus gegen ihre streng systematische, rechthaberische Art in seinem Aufsatz „Einige Worte über Allgemeinheit, Toleranz und Menschenliebe in der Kunst“ (Herzensergiessungen 1797, S. 97 ff.) aufgetreten ist: ein Aufsatz, der meiner Ansicht nach überhaupt zu dem Bedeutendsten und Eigensten gehört, was Wackenroder geschrieben hat.

Digitized by Google

## Historische Kunstbetrachtung.

Neben der von Winckelmann ausgehenden classicistischen Strömung ging gleich von Anbeginn an eine andere einher, die sich gegen das Dogma von der allein gültigen griechischen Kunst auflehnte. Aber sie blieb doch die schwächere bis zum Ende des Jahrhunderts, bis dann mit dem Siege der Romantik ihre Ideen auch in der bildenden Kunst Leben und Gestalt gewannen.

Der Lehrer Winckelmanns und Goethes, Friedrich Oeser in Leipzig, war einer der ersten Träger dieser toleranteren, umfassenderen Richtung. Zwar hatten Winckelmann, Lessing und Goethe von ihm das Ideal der „Einfalt und Stille" gelernt; zwar ist ihm das Hauptverdienst an der Verdrängung des Roccoccogeschmacks zuzuschreiben.[1]) Winckelmanns „Gedanken über die Nachahmung" waren in Oesers Hause entstanden; aber Oeser war durchaus nicht „Winckelmannianer" in seiner Kunst. Er selbst war Maler, Bildhauer, Kupferstecher, Architekt — man rühmte ihm „schätzbare Kenntnisse von der Gartenkunst, Chemie und Mineralogie" nach — da war es ganz von selbst ausgeschlossen, dass er Winckelmanns einseitig plastischen Standpunkt teilte.

Was der junge Goethe also bei Oeser in der Zwischenstunde lernte, hörte und sah, das war, wie Volbehr in seinem Buche: „Goethe und die bildende Kunst"[2]) richtig

[1]) Justi, Winckelmann I, 316.
[2]) Volbehr a. a. O. 65 f.

Digitized by Google

bemerkt, mehr im Sinne Hagedorns als Winckelmanns, wie ja Hagedorn neben Oeser der erste war, der Winckelmanns grandiose Einseitigkeit nicht teilte. Je länger man sich mit Hagedorn und seinen „Betrachtungen über die Malerei beschäftigt, die auf lange Zeit hinaus als der Inbegriff der Kunstweisheit geschätzt wurden, je mehr muss man sich über die wunderliche Weitherzigkeit wundern, mit der schon er allen Richtungen der Kunst gerecht zu werden suchte, mit der er alle Arten und Gattungen in sein Herz schloss. In seines Vaters Hause sind in der That viele Wohnungen; für alle ist Raum: für die Classicisten sowohl wie für die Eklektiker oder die Naturalisten. Er hält an der Lehrhaftigkeit der Kunst mit dem gleichen Eifer fest wie daran, dass die Kunst Vergnügen bereiten solle. Er preist die edle Einfalt und schwärmt für Bernini — er huldigt dem Gedanken von dem Zusammenhang der Kunst mit der Volksart — und verlangt von Rembrandt „edle Gestalten".[1])

Interessant ist, dass er vor Schiller[2]) bereits den Begriff der Schönheit von dem der Anmut unterscheidet: „Die Richtigkeit bringt das Gute nur an die Grenzen der Schönheit; der grosse, edle Schwung der Linien würden doch nur einen schönen Körper ohne Seele geben. Der Reiz würde fehlen, die Anmut, die dem allen noch die Krone aufsetzen muss. Die Anmut aber, diese Seele der Kunst, ist eben jene Ungezwungenheit in der Zusammenschickung der Teile, die uns glauben macht, wir sähen die freiwirkende Natur selbst. Die Zusammenstimmung der Seelenbewegungen verleiht der körperlichen Schönheit Anmut und Würde.[3]) Er tritt für die Verbindung zwischen Handwerk und Kunst, wie sie in Griechenland und im Mittelalter bestanden habe, ein und nimmt damit

[1]) Volbehr, a. a. O. 64.

[2]) Auch Mendelssohns im Austausch mit Lessing entstandene Anschauungen ähnlicher Art wirkten auf Schiller später nach. Vgl. Erich Schmidt, Lessing I, 339 u. 530.

[3]) Justi, Winckelmann I, 331.

Digitized by Google

in gewisser Weise Wackenroders Forderung vorweg, dass eine innigere Einheit zwischen Kunst und Leben bestehen solle.

Die grosse Wirkung und das Verdienst des Hagedornschen Werkes besteht nach Volbehr darin, dass er zu der Klarheit der Winckelmannschen Forderung die Unklarheit der Batteuxschen hinzugenommen und somit den Künstlern gleichzeitig ein Gefühl von festem Halt und von Freiheit gegeben hat.[1])

Mit energischer Abwehr gegen Winckelmanns „Nachahmung" sind auch die 1769 erschienenen „Theoretischen Abhandlungen über die Malerei und Zeichnung" geschrieben, deren anonymer Verfasser J. G. B. von Wichmannshausen ist (wie mir die Königliche Bibliothek in Berlin nach Kaysers Bücherlexikon mitteilte).

Wenn Lessing im Laokoon sich gegen Historienbilder überhaupt gerichtet hatte[2]), so hält Wichmannshausen es nicht für nötig, die Stoffe für die Malerei immer nur der griechischen oder römischen Geschichte zu entnehmen; die Geschichte seines Jahrhunderts enthalte Stoff genug zum feinen Ausdruck der Leidenschaft und sei zugleich interessanter, wenigstens für Leute, die nicht alles, „ausser was nach Rom und Griechenland riechet", verachten. Wer könne sich beim Anblick der Calasschen Familie der Thränen erwehren? Oder bei der Enthauptung Karl I. gleichgültig bleiben? Freilich seien die Alten im Ausdruck der Leidenschaften unsere Vorgänger gewesen. „Aber muss man denn immer nachahmen?" fragt er. „Muss man denn immer so wie bei dem Vater der Iphigenie das Antlitz verhüllen, um das Fracas des grössten Schmerzes auszudrücken?" Die Kunstgelehrten sind es nach seiner Meinung, die die besten Genies verderben „durch den Bombast ihres Götterstils, durch das Übertriebene, Gesuchte in ihren Ausdrücken" — er wünscht deshalb, dass

[1]) Volbehr, a. a. O. 64.

[2]) Erich Schmidt, Lessing I, 510 f.



Digitized by Google

nur die Künstler selbst von Werken der Kunst urteilen möchten. Deshalb würden Sandrart und Preissler und Füssli einem denkenden Künstler immer höher stehen als der enthusiastische Winckelmann. Preissler habe den Torso auch gesehen, aber er habe es Winckelmann überlassen, davon zu schreiben, der sich zum Theoretiker der Malerei aufwerfen und doch nur Gelehrter sei.

Als das „Oberhaupt aller Arten Malerei" gilt ihm der göttlich erhabene Rubens, der in allem das Höchste, Vollkommenste geleistet, den kein Grieche, kein Römer jemals erreicht habe. Dass das grosse Genie sich auch ohne Studium der Antike entwickeln könne, dafür ist ihm neben Rubens auch Rembrandt ein Beweis. Nie werde man ihn dahin bringen, zu glauben, dass die Natur von den Antiken jemals übertroffen worden sei. Dass das Klima die Griechen ungleich reizender, vollkommener als in allen barbarischen Provinzen, scheint ihm ein „elender Einwurf". „Wo sieht man weniger wohlgebildete Leute als in Italien?" fragt er entrüstet. Und seine Abneigung gegen die Forderung der Nachahmung schliesst er endlich kurz und bündig dahin zusammen: „Die Caprice vor die Alten machte sie zu Mustern, weil der Geist der Nachahmung keine besseren wusste".

Klopstock, der seine Dichterlaufbahn als „Lehrling der Griechen" begonnen hatte, trat dann bald — lange vor den Romantikern — für Religion und Vaterland ein. So konnte auch er Winckelmanns unbedingter Verherrlichung des Griechentums nicht zustimmen. Er hat seine abweichenden Anschauungen immer wieder betont und setzte Winckelmann die Verse entgegen:

„Nachahmen soll ich nicht und dennoch nennet
Dein ewig Lob nur immer Griechenland.
Wem Genius in seinem Busen brennet,
Der ahm' den Griechen nach! Der Griech' — erfand!"[1])

In der deutschen Gelehrtenrepublik sagt er in dem Capitel vom Hochverrat: „Hochverrat ist es, wenn Einer

[1]) Muther, Gesch. d. Malerei im 19. Jahrh. I, 109.

Digitized by Google

behauptet, dass die Griechen nicht könnten übertroffen werden.“[1]) Und in dem 1770 im „Nordischen Aufseher“[2]) erschienenen Aufsatz will er Winckelmanns Behauptung nur gelten lassen „für die Arten von Schönheiten, in denen sie uns übertroffen haben.“ Welches Genie würde nicht erschrecken müssen, fragt er, wenn es sich nicht erlauben dürfte, an der Wahrheit jener Behauptung zu zweifeln? Für die Religion und das Vaterland solle der junge Künstler arbeiten — was gehe ihn die Geschichte der Römer und Griechen an! Wenn Winckelmann der Meinung ist, dass das Werk des Künstlers auf der Mythologie, auf den besten Dichtern der alten und neuen Zeit beruhen solle, so vertritt Klopstock die Ansicht, dass historische Personen auf einem Gemälde uns immer anziehender sein würden als allegorische, obwohl er zugiebt, dass der Geschmack durch ein gründliches Studium der Allegorie gereinigt werden könne.

Die Schleswigischen Litteraturbriefe Gerstenbergs, die an die Stelle der Lessingschen traten, sind nicht nur für Shakespeare und das Volkslied, sondern auch für eine nationale, heimatberechtigte Kunst eingetreten.

Den Kunstrichtern wäre überhaupt ein Geschmack zu wünschen, der auf kein Weltalter eingeschränkt wäre, für kein Volk eine bestimmte Prädilektion habe. Zwar dürfe man hier Winckelmann ausnehmen; wer die Alten so kenne wie er, möge immer ein Enthusiast heissen und dennoch unsere wahre Hochachtung verdienen, vielleicht um so mehr, je weniger Seelen solcher Art von Übertriebenem fähig seien. Den Verfasser der Briefe entzücken die klassischen Vollkommenheiten der bewunderungswürdigen Alten mehr, als er ausdrücken kann; er ehrt auch die Meisterhand, die diesen Vollkommenheiten nachzueifern weiss: allein der seltene, der erhabene Geist, der kühn genug ist, selbst original zu werden, der das Zu-

[1]) Muther, a. a. O. I, 109.
[2]) Nordischer Aufseher 1770, 150. Stück, 258 ff.



Digitized by Google

jauchzen seiner Nation seinem eignen inneren Werte und keiner Vergleichung mit andern verdanken will, — der, und der allein dringt ihm eine wahrhafte Bewunderung ab, er ist ihm das, was uns und der Vorwelt die Alten gewesen sind, und er verzeiht ihm eben so willig die geringen Flecken, die ihn manchem spröden Auge verächtlich machen, ob sie gleich vielleicht nur von der Hand der Zeit herrühren, als er jenen die ihrigen verzeiht.[1])

In der Einleitung zum Neudruck der Schleswigischen Litteraturbriefe spricht Alexander von Weilen die Vermutung aus, die hier kundgegebenen Gedanken Gerstenbergs hätten auf Herder eingewirkt, als er Winckelmann „den edlen Griechen unseres Vaterlandes" nannte und bei ihm vermisste, dass er wohl unter den Griechen ein Grieche, aber nicht auch unter den Ägyptern ein Ägypter sei. Aber auch ohne Gerstenbergs Einwirkung würde es uns nicht wundern, den grossen Geschichtsphilosophen, der zuerst den Begriff des natürlichen Werdens in die Ästhetik einführt, auf Seiten derer zu finden, die den Zwang des Systems und die einseitige Verherrlichung des Griechentums bekämpfen.

Von allen seinen Zeitgenossen steht ihm Winckelmann am höchsten; er liest ihn mit derselben Andacht, wie er Homer und Platon liest, und in seinem Zimmer hängen die Bilder von Winckelmann und Klopstock, die ihm „zwei Enden des menschlichen Geistes, zwei Extreme deutscher Originale, zwei Markgrafen deutscher Hoheit" sind.[2]) Sein ganzes kunstgeschichtliches Denken ist durch ihn, von ihm beeinflusst.

Dass er sich, durch Hamann angeregt, selbst mit der Hoffnung und dem Vorsatz trug, ein zweiter Winckelmann zu werden, geht aus einer Stelle im „Kritischen Wäldchen" über Winckelmanns Kunstgeschichte hervor: „Welch ein

[1]) Dt. Litt. Denkmale, Bd. 29/30, 45 (5. Schleswigischer Litteraturbrief).

[2]) Lebensbild von J. G. Herder, hsg. v. s. Sohn Emil Gottfried I, 2, 237.

Digitized by Google

Wunsch wäre es, in Weisheit und Dichterei der Griechen mir selbst das sein zu können, was Winckelmann in Absicht auf die Erklärung ihrer Kunst geworden ist.“ Geweckt durch diese Sätze schrieb Friedrich Schlegel später seinen Torso einer „Geschichte der Poesie der Griechen und Römer.“ [1])

Ein eigentümlicher Zufall hat es, wie Haym berichtet [2]), gefügt, dass überall da, wo Herder sich mit Winckelmann beschäftigt, nur das begeisterte Lob zum Druck gelangte, die Ausstellungen aber, die er zu machen hatte, erst nach seinem Tode erschienen. [3]) Aber so hoch er ihn verehrte, er hat doch das Beschränkte und Einseitige dieser Nachahmungstheorie entdeckt. Er hat das Gefährliche einer Kunstbetrachtung erkannt, die ein „Lehrgebäude“ statt vorurteilsloser historischer Betrachtung giebt. Er sah, wie ungerecht Winckelmann mit seinem griechischen Massstab gegen die Ägypter wurde, deren Schüler die Griechen nach Herders Meinung doch sind — und so versuchte er es, mit den „Ägyptern ein Ägypter“ zu sein. Er wird gleichsam selbst ein Ägypter und lässt diesen eintreten in die Hallen voll handelnder griechischer Statuen und giebt der verwirrenden Empfindung Ausdruck, welche denjenigen befallen würde, der in den Statuen nur ein „versteintes, ruhiges Reich der Todten erblicken wollte.“ [4])

Er hat unter Youngs Einfluss gestanden, als er sich in der Umarbeitung der zweiten Sammlung seiner „Fragmente“ mit dem Problem der „Nachahmung“ auseinandersetzt. Er ist wie Young der Meinung, dass die Beispiele der Alten uns zaghaft machen und unsere eigene schöpferische Kraft niederhalten. Nicht ihre Werke, ihren Geist sollen wir nachahmen — zur Nachahmung unser selbst über-

[1]) Haym, Herder I, 152 f.

[2]) Haym, Herder I, 195.

[3]) Sowohl das „Fragmentstück“, wie das „Kritische Wäldchen über die Kunstgeschichte“, wie die „Lobschrift auf Winckelmann“.

[4]) Haym, Herder I, 196.

Digitized by Google

gehen. Das hatte auch Klopstock, wohl ebenfalls unter Youngs Einfluss, gefordert.

Im „Wäldchen“ über den „Laokoon“ tritt Herder dann ausdrücklich dem übertriebenen Grăcismus Winckelmanns und Lessings entgegen. Stand er durch seine geniale Fähigkeit des Nachempfindens auch Winckelmanns begeisterter Anschauung nahe, so bewahrte ihn doch sein Sinn für die Poesie des Orients, für die nordische Poesie, seine Weitherzigkeit für alles Menschliche vor der einseitigen Begeisterung für das Griechentum. Ihm erschien, wie den Romantikern später und uns Heutigen wieder, das Griechische nur als eine besonders leuchtende Gegend im Gebiet des Menschlichen.[1]) Das schöne Gleichgewicht zwischen Tapferkeit und Empfindung, das Lessing allein den Griechen zuschreibt, ist nach Herder nicht nur einer einzelnen Nation, sondern einem bestimmten Culturstandpunkt eigen. An Stelle parteiischer Bewunderung tritt bei ihm ein mehr als ästhetisches, ein menschlich-historisches Verhältnis.

Auch in seinen übrigen kunstwissenschaftlichen Werken, vor allem in der „Plastik“, die sich im Wesentlichen mit dem „Vierten Kritischen Wäldchen“ gegen Riedel deckt — sie war A. Wilhelm Schlegels Liebling unter Herders Schriften —, fordert Herder historisches Begreifen und erklärt allem leeren Formalismus den Krieg. „Die Natur hasset Abstrakta; sie gab nie einem Alles und jedem das Seinige auf die seineste Weise.“[2]) In Rom haben ihn dann freilich die Werke der Skulptur mehr angezogen „als alle Wunder und Zeichen Raphaels“, wie er am 29. November 1788 an Frau von Diede schreibt, nachdem er über einen Kunsttheoretiker, wie Ramdohr, ebenso den Stab gebrochen, wie Wackenroder es später thut. Ihm steht, wie er 1795 in der sechsten Sammlung der „Humanitätsbriefe“ noch ausführt, die Plastik deshalb so hoch, weil

[1]) Haym, Herder I, 235.

[2]) Herder, Werke ed. Suphan 8, 89.

Digitized by Google

sie sich mit den Gebilden des Menschen beschäftigt. (Sein „Pygmalion“ ist durch A. W. Schlegels: „Bund der Kirche mit den Künsten“ hervorgerufen.[1]) Aber wenn er auch durch eine Bevorzugung der Plastik gewissermassen der Kunst der Griechen näher gebracht wird, als der modernen der Malerei, wenn er sogar im dritten Teil der „Ideen zur Philosophie der Geschichte“ zu einem fast ebenso begeisterten Lobredner der Griechen wird, wie Winckelmann (worauf die mit Goethe neu geknüpfte Freundschaft wohl nicht ohne Einfluss gewesen war[2]), so hatte ihn doch die Weite seines historischen Blickes vor einer engherzigen Unterschätzung der modernen Kunst bewahrt. In der „Plastik“ und im „Vierten Kritischen Wäldchen“ wendet er sich daher „gegen jene erbärmlichen Kritiken, jene armseligen und verengenden Kunstregeln, jenes bittersüsse Geschwätz vom allgemeinen Schönen“, woran sich der Jünger verdirbt, das dem Meister ekelt und das doch der kennerische Pöbel als Weisheitssprüche im Munde führt.“[3])

„Schatten und Morgenrot, Blitz und Donner, Bach und Flamme kann der Bildhauer nicht bilden, aber warum soll dies deshalb auch der Malerei versagt sein? Was hat diese für ein ander Gesetz, für andere Macht und Beruf, als die grosse Tafel der Natur mit allen ihren Erscheinungen in ihrer grossen, schönen Sichtbarkeit zu schildern? Und mit welchem Zauber thut sie dies! Die sind nicht klug, die die Landschaftsmalerei, die Naturstücke des grossen Zusammenhangs der Schöpfung verachten, heruntersetzen oder gar dem Künstler offenernstlich untersagen. Ein Maler, und soll kein Maler sein? Bildsäulen drechseln soll er mit seinem Pinsel, und mit seinen Farben geigen, wie's ihrem antiken Geschmacke behagt. Die Tafel der Schöpfung schildern ist ihnen unedel; als ob nicht Himmel und Erde besser wäre als eine alte Bildsäule.[4]) Gewiss, die griechischen Denkmale stehen im Meer

[1]) Haym, Herder II, 777.
[2]) Haym, Herder II, 227.
[3]) Herder, ed. Suphan 8, 15.
[4]) Ebenda 8, 16 f.

Digitized by Google

der Zeit als Leuchttürme da, aber sie sollen nur Freunde sein und nicht Gebieter. „Malerei ist eine Zaubertafel, so gross als die Welt und die Geschichte, in der gewiss nicht jede Figur eine Bildsäule sein kann oder soll. Im Gemälde ist keine einzelne Figur alles; sind sie nun alle gleich schön, so ist keine mehr schön. Es wird ein mattes Einerlei langschenkliger, gradnäsiger griechischer Figuren, die alle dastehen und paradieren, an der Handlung so wenig teilnehmen wie möglich, und uns in wenigen Tagen so leer sind, dass man in Jahren keine Larve der Art zu sehen vermag. Und nun, wenn diese Lüge von Schönheit zugleich der ganzen Vorstellung, der Geschichte, dem Charakter, der Handlung Hohn spricht und diese jene offenbar der Lüge zeihet! Da wird ein Misston, ein Unleidliches aus dem Gemälde, das zwar der Antikennarr nicht gewahr wird, um so mehr aber der Freund der Antike fühlet. Und endlich wird uns ja unsere Zeit, die fruchtbarsten Sujets der Geschichte, die lebendigsten Charaktere, alles Gefühl von einzelner Wahrheit und Bestimmtheit hinweg antikisiert. Die Nachwelt wird an solchen Schöngeistereien von Werk und Theorie stehen und staunen, und wissen nicht, wie uns war, in welcher Zeit wir lebten, und was uns denn auf den erbärmlichen Wahn brachte, zu einer andern Zeit, unter einem andern Volk und Himmelsstrich leben zu wollen, und dabei die ganze Tafel der Natur und Geschichte aufzugeben oder jämmerlich zu verderben.“ [1])

Die Forderung des Historischen und Individuellen entspringen aus einer Wurzel. Aber er macht dennoch den Versuch, die heterogenen Geschmacksrichtungen durch ein ideales Band zu vereinigen: das allen gemeinsame Streben nach Vollkommenheit, nach Schönheit. „Beweiset nicht selbst dieser Proteus von Geschmack, der sich unter allen Himmelsstrichen, in jeder fremden Luft, die er atmet, verwandelt, — beweiset er nicht selbst mit der Ursache seiner Verwandlung, dass die Schönheit

[1]) Herder, ed. Suphan 8, 33 f.

Digitized by Google

nur Eins sei, so wie die Vollkommenheit, so wie die Wahrheit?“ [1])

Auf diese Höhe des historischen Standpunktes, wie sie bisher noch nicht erreicht war, ist Wackenroder in seiner schlichteren, kindlicheren Art ihm dann gefolgt: auch er will „über alle Völker und Zeiten seinen Blick schweifen lassen und an allen ihren Empfindungen und Werken der Empfindung das Menschliche herausfühlen.“ [2]) Was ist das Anderes, als wenn Herder es für erstrebenswert hielt, „sich von den Unregelmässigkeiten einer zu singulären Lage loszuwickeln und endlich, ohne National-, Zeit- und Personalgeschmack das Schöne zu kosten, wo es sich findet in allen Ländern und Zeiten und allen Völkern und allen Künsten und allen Arten des Geschmacks; überall von allen fremden Teilen losgetrennt, es rein zu schmecken und zu empfinden. Glücklich, wer es so kostet! Die Sphäre seines Geschmackes ist unendlich, wie die Geschichte der Menschheit: die Linie des Umkreises liegt auf allen Jahrhunderten und Produktionen, und Er und die Schönheit steht im Mittelpunkte!“ [3]) —

So dürfen wir es wohl auch unterschreiben, wenn Witkowski [4]) Herder den grössten Historiker nennt „unter den Heroen der deutschen Litteratur des 18. Jahrhunderts, welche die Kunstwissenschaft in ihr Bereich zogen“ — denjenigen, der mit prophetischem Blick die Bahnen am klarsten erkannte, welche die Kunstforschung beschreiten musste, um zu einer Wissenschaft zu werden —, Bahnen, auf denen sie heute noch wandle. In diesem Sinne stehe Herder in der Geschichte der Kunstgeschichte sogar noch über Winckelmann. Ein wenig von diesem Lobe fällt dann wohl auch auf seinen Nachfolger Wackenroder, der gerade diese Ideen Herders wieder aufnahm und für die bildende Kunst fruchtbar machte.

[1]) Werke IV, 41.
[2]) Herzensergiessungen 1797, S. 107.
[3]) Werke IV, 41.
[4]) Spemanns Goethe XXX, S. XI.

Digitized by Google

Haben wir Goethe in den neunziger Jahren an der Seite von Heinrich Meyer gefunden, schien es ihm da das höchste Ziel, „Homeride" zu sein, so dürfen wir ihn in den siebziger Jahren doch als einen der grössten Vorläufer der romantischen Tendenzen in Anspruch nehmen. Der Schüler Oesers, der in Leipzig den Hagedornschen Gedankenkreis in sich aufgenommen hatte, der in Strassburg der Schüler Hamanns und Herders wurde, versenkt sich in das Wunderwerk des Strassburger Münsters mit einer Begeisterung, die auch über Herder noch weit hinausging.[1]) Es sind auch „Herzensergiessungen", die Goethe in dem Aufsatz: „Von Deutscher Baukunst" ausströmen liess. Auch er tritt damit in den Gegensatz zu den am höchsten gefeierten Kunstlehren seiner Zeit — auch sein Geschmack war in dieser Zeit so historisch-feinfühlig, dass er „nicht leicht etwas ausschloss", wie er selbst von sich sagt. In Leipzig hat er mit stets gleichem Genuss die Sammlungen der Winkler, Huber, Kreuchauff gemustert, wie die Kupferwerke, die das Altertum darstellten, im Breitkopfschen Hause durchblättert. Auch Lessings „Laokoon", der 1766 erschienen war, hatte das nicht ändern können. In Dresden lehnt er es sogar ab, die Antiken zu sehen und widmet sich ganz der Gemäldegallerie, wo ihn vor allem die Niederländer begeistern, die Lessing „Kotmaler" genannt hatte. Und ebenfalls im Gegensatz zum Classicismus schätzte er die Landschaftsmalerei so hoch wie irgend ein anderes Spezialgebiet.[2])

Damals wusste er: „Die Kunst ist lange bildend, ehe sie schön ist und doch so grosse, wahre Kunst, ja oft grösser und wahrer als die schöne selbst. Lasst die Bildnerei des Wilden aus den willkürlichsten Formen bestehen, sie wird ohne Gestaltungsverhältnis zusammen stimmen —, denn eine Empfindung schuf sie zum charakteristischen Ganzen. Diese charakteristische Kunst

[1]) Vgl. Volbehr S. 83.
[2]) Vgl. Volbehr S. 83.

Digitized by Google

ist nun die einzig wahre. Wenn sie aus inniger, einiger, eigner, selbständiger Empfindung um sich wirkt, unbekümmert, ja unwissend alles Fremden, da mag sie aus rauher Wildheit oder aus gebildeter Empfindsamkeit geboren werden — sie ist ganz und lebendig.“ [1])

Wenn er später in den „Propyläen“ die „Principien“ der Kunst darzulegen versuchte — so ist er jetzt der Meinung, dass es nichts Verderblicheres für den Künstler gebe: „Unsere schöne Geister, genannt Philosophen, erdrechseln aus protoplastischen Märchen, Principien und Geschichte der Künste bis auf den heutigen Tag. Schädlicher als Beispiele sind dem Genius Principien. Vor ihm mögen einzelne Menschen einzelne Teile bearbeitet haben. Er ist der erste, aus dessen Seele die Teile, in ein ewiges Ganze zusammengewachsen, hervortreten. Aber Schule und Principium fesselt alle Kraft der Erkenntnis und Thätigkeit.“ [2])

Rembrandt, Raphael und Rubens kommen ihm in ihren geistlichen Geschichten wie wahre Heilige vor, die sich Gott überall, auf Schritt und Tritt, im Kämmerlein und auf dem Felde gegenwärtig fühlen und nicht der umständlichen Pracht von Tempeln und Opfern bedürfen, um ihn an ihre Herzen hinanzuzerren. „Ich setze da drei Meister zusammen, sagt er, die man fast immer durch Berge und Meere zu trennen pflegt.“ Und dann das bekannte Wort: „Was der Künstler nicht geliebt hat, nicht liebt, das soll er nicht schildern, kann er nicht schildern.“ [3])

„Ihr findet Rubens Weiber zu fleischig? Ich sage euch, es waren seine Weiber, und hätte er Himmel und Hölle, Luft, Erde und Wasser mit Idealen bevölkert, so wäre er ein schlechter Ehemann gewesen, und es wäre nie kräftiges Fleisch von seinem Fleisch und Bein von seinem Bein gewesen.“ In demselben Ton schreibt Wilhelm Heinse

---

[1]) D. Litt. Denkmale, Bd. 40/41, S. 89/90.
[2]) Ebenda S. 85.
[3]) Hempels Goethe Bd. 28, 351 f.

Digitized by Google

eine Apologie von Rubens in seinen prächtigen Düsseldorfer „Gemäldebriefen." „Es ist thöricht, von einem Künstler zu fordern, er soll alle Formen umfassen," meint Goethe damals, „Bedenke, dass jeder Menschenkraft ihre Grenzen gegeben sind."

Auch die Gedichte: „Künstlers Erdenwallen", „Künstlers Abendlied", „Kenner und Künstlern", „Kenner und Enthusiast" sind in dieser Zeit entstanden, Gedichte, von denen Minor nachgewiesen hat, wie verwandt ihre hohe Kunstbegeisterung den Wackenroderschen „Herzensergiessungen" ist und wie sie aller Vermutung nach auch auf Wackenroder und Tieck eingewirkt haben.[1]) Direkt gegen den Classicismus hatte es sich gerichtet, wenn er in dem Aufsatz „Von deutscher Baukunst" gesagt hatte: „Ihr selbst, treffliche Menschen, denen die höchste Schönheit zu geniessen gegeben ward, ihr schadet dem Genius, er will auf keinen Flügeln, und wärens die Flügel der Morgenröte, emporgehoben und fortgerückt werden."[2])

Wie sich die Vorliebe für die Niederländer und Albrecht Dürer in Weimar zuerst noch fortsetzt, wie sich dann allmählich durch eine Reihe äusserer Einflüsse sein Standpunkt verschiebt, wie er durch die Lektüre von Mengs u. a., durch das Studium der Naturwissenschaften und von der Conception der „Iphigenie" an immer mehr zu ganz entgegengesetzten Kunstanschauungen gedrängt wird, die sich dann nach der Italienischen Reise völlig befestigt haben — das alles im einzelnen darzulegen, kann hier nicht unsere Aufgabe sein.[3]) Sicher ist: der ästhetische Subjektivismus, wie Volbehr[4]) die gerechte historische Kunstbetrachtung Herders und der Romantik nennt, hat gerade in dem jungen Goethe einen seiner bedeutendsten Vertreter und beredtesten

---

[1]) Minor, Klassiker und Romantiker, Goethe-Jahrb. 10, 226 f.

[2]) Von Deutscher Baukunst (D. Litt. Denkm. Bd. 40/41, 91.

[3]) Vgl. Goethes Werke, Spemann, Bd. XXX., herausg. v. Gotthold Meyer u. Witkowski, wo sich eingangs ein reichhaltiges Verzeichnis der Schriften über diesen Gegenstand findet.

[4]) Volbehr, S. 118.

Digitized by Google

Verteidiger gefunden. Damals antwortete ihm der Dresdner Akademieprofessor August Krubsacius auf seine Dithyramben „Von Deutscher Baukunst“ in derselben Weise, wie Goethe selbst dreissig Jahre später von dem Standpunkte der „Propyläen“ aus der inzwischen erstarkten Richtung antwortete: „da sei's am besten, wenn man allen Unterricht, alle Grundsätze und Regeln in den Künsten verwerfe; denn so könne man ohne viel Studieren, wenn man nur Mutterwitz habe, bei allen Unwissenden ein grosses Genie heissen; wenn Goethe aber mit seiner Begeisterung für charakteristische Kunst sagen wolle, ein jeglicher Künstler müsse Genie haben, so habe er damit etwas sehr Gemeines und Altes gesagt.[1])

Was Wilhelm Heinse als Kunstschriftsteller bedeutet, dass er in Sachen der bildenden Kunst selbst Goethe und Herder an Feinheit des Blickes und an kunstgeschichtlicher Kenntnis hoch überragte, haben Hettner[2]), Sulger-Gebing[3]) und neuerdings Jessen[4]) überzeugend dargelegt. Sulger-Gebing behandelt hauptsächlich die zuerst im Teutschen Merkur veröffentlichten „Gemäldebriefe“ Heinses und seine Apologie von Rubens, wobei sich herausstellt, dass Heinse — neben gelegentlichen Äusserungen Goethes — nahezu der Einzige ist, der künstlerischen Scharfblick genug besitzt, die hohe Bedeutung von Rubens in der Zeit der Mengs und Winckelmann zu erkennen. Hettner bricht eine Lanze für den „Ardinghello“, der mit seinen von feinsinnigster Empfindung zeugenden Kunsturteilen, trotz seiner künstlerischen Mängel als Roman, doch eine der denkwürdigsten und geistvollsten Schöpfungen der deutschen Litteratur sei.

---

[1]) Gurlitt, Die deutsche Kunst im 19. Jahrhundert. 1900, S. 4.

[2]) Hettner, Gesch. der deutschen Litteratur, 1869, III. 293; 1894, III, 1. 263 ff.

[3]) Sulger-Gebing, Zeitschrift f. vgl. Litteraturgesch. 1898, XII. 338 f.

[4]) Jessen, Heinses Stellung zur bild. Kunst u. ihrer Ästhetik. Berliner Diss. 1901. Palaestra XXI.

Digitized by Google

Jessen weist dann darauf hin, dass Heinse gegen Winckelmanns Fundamentalsatz von der Nachahmung der Griechen energisch Front macht.[1]) Wenn er auch später, in Italien, was die Plastik angehe, dem Einfluss des grossen Philhellenen erliege — bis dahin könne er sich nicht genug thun in Bekämpfung des unbedingten Classicismus. Aus der Zeit nach Abfassung der „Gemäldebriefe" stammt wohl sein Resumé im Kampf gegen Winckelmanns Kanonisierung der griechischen Kunst: „Alle Kunst ist menschlich und nicht griechisch."[2])

In der That, wenn man das Vorurteil, das Goethes späteres hartes Verdikt gegen Heinse erweckt, einmal überwunden hat, so ist man fast geblendet von dem Glanz und der Pracht seiner Natur- und Gemäldeschilderungen — es scheint wirklich, wie Hettner sagt, noch heute der leuchtende Farbenzauber der südlichen Sonne darüber zu liegen. Vielleicht empfindet man den Contrast um so schärfer, wenn man sich soeben durch die kunstwissenschaftlichen Schriften der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durchgelesen und empfunden hat, wie in ihnen trotz des besten Willens noch so gar viel graue Theorie blieb. Bei Heinse ist alles Leben und Geist geworden; er lässt die Schönheit, die er geniesst, greifbar vor unseren Augen entstehen und uns mitgeniessen, so dass wir Hettner nur zustimmen können, wenn er Heinses Gemäldebriefe sowohl wie die im „Ardinghello" befindlichen Schilderungen italienischer Meisterwerke durch die Tiefe ihrer künstlerischen Einsicht und die seltene Gabe, das Eigenartige bildender Kunst mit offenen Augen zu fühlen und der Phantasie des Lesers anschaulich zu machen, zu dem Herrlichsten und Empfundensten aller Kunstlitteratur rechnet.[3])

Von diesem hohen künstlerischen Standpunkt aus war es ihm auch möglich, noch viel energischer und packender,

[1]) Jessen, a. a. O., 22.

[2]) Heinse, Nachlass-Heft 32, Bl. 58.

[3]) Hettner, a. a. O. S. 267.

Digitized by Google

als selbst Herder und Goethe es vermocht hatten, gegen die Einseitigkeit des Classicismus zu kämpfen. Es ist seine innerste Überzeugung, dass die Kunst sich nach dem Volke zu richten habe, unter welchem sie lebt.[1]) Wenn irgendwo, so ist ihm an Rubens diese Anschauung aufgegangen: „Meister, die sich an italienische Gestalt gewöhnt haben, können nicht begreifen, wie Rubens den tiefen Eindruck in aller Herzen zu seiner Zeit gemacht habe und noch bei Menschen macht, denen sie warmes, inniges Gefühl der Schönheit der Kunst nicht absprechen können, da er nicht ein einziges Mädchen gemalt, das nur mit einer hübschen, römischen Dirne in einen Wettstreit der Schönheit sich einzulassen imstande sei. Lieben Leute, Wasser thut's freilich nicht! Rubens hat, zum Beispiel nur, in seine besten Stücke meistens eine seiner Frauen zu einer der weiblichen Hauptfiguren genommen, und an diesen kannte er jeden Ausdruck der Freude und des Schmerzes, der Wehmut und des Entzückens und alles Nackte: dies wieder treffend, wie reine Erscheinung, dargestellt, musste wirken und ewig wirken — denn Leben allein wirkt im Leben! Eine Donna von Venedig war ihm nie so zum Gefühl geworden, noch weniger Lais und Phryne, die er nie mit Augen gesehen. Und wer will ausserdem verlangen, dass er an die Generalstaaten holländisch mit griechischen Lettern habe schreiben sollen? Winckelmann vielleicht in seiner Schwärmerei — aber gewiss nicht, wenn er sonst bei guter Laune gewesen. Jeder arbeite für das Volk, worunter ihn sein Schicksal geworfen und er die Jugend verlebt hat, suche dessen Herz zu erschüttern und mit Wollust und mit Entzücken zu schwellen — suche dessen Lust und Wohl zu verstärken und zu veredeln, und helfe ihm weinen, wenn es weinet! Jedes Volk, jedes Klima hat seine eigene Schönheit, seine Kost und sein Getränke — und wenn ächter, wilder Rüdesheimer nicht so öl-, mark- und feuersüss ist wie der seltene Klazomener, so ist er

[1]) Heinse, S. S. hsg. v. H. Laube 1838. 8, 164.

Digitized by Google

doch wahrlich auch nicht zum Fenster hinaus zu schütten. Und desgleichen war Rubens sein Getränke und seine Schönheit in Mann und Weib.“ Gegen die Kunstrichter, die „einen jüngsten Tag halten und die Urformen der Schönheit verlangen, statt sich dem wirklich Erreichbaren und den auch in der Kunst berechtigten nationalen Verschiedenheiten zu rechnen, wendet er sich[1]) und gegen die verkehrte Art der Künstlererziehung „durch das voreilige Gestör an den Antiken.“[2]) „Sie fingen bei der obersten Stufe an und meinen, dass man die andern alle überspringen könne, ohne zu bedenken, dass bei der Kunst wie bei der Natur, eben so wenig etwas per saltum geschehe.“ Dem Einwand, dass das der schönen Form wegen sei, die in der Natur selten oder nie sich finde, begegnet er mit der Antwort, die Sulger-Gebing die „künstlerische Ästhetik des Sturmes und Dranges in nuce“ nennt: „dass es keine echte Form ohne Bedeutung gebe, und dass, wer die Bedeutung nicht versteht, auch die Form nicht erkennen, viel weniger sich eigen machen kann.[3]) Ihm ist jede Form lebendig, und es giebt keine abstrakte für ihn. Alle Schönheit entspringe aus Art und Charakter, so wie jeder Baum aus seinem Keim wachse. Mit den schärfsten Worten weist er den Eklekticismus eines Mengs zurück: „Die Natur bringt nichts Geflicktes hervor; demnach darf es auch die Kunst nicht. Der Kopf des Apollo würde auf dem Rumpf des Antinous Prahlerei sein — — — Und was kann anderes herauskommen, wenn die Virtuosen da ein Bein abmalen, dort einen Kopf und hier einen Arm? Da etwas von Raphael noch dazu nehmen und dort von Tizian?“[4]) Es könne einer Bedeutung haben in gewisser Hinsicht wie Raphael, Anmut wie Correggio, Wahrheit der Farben wie Tizian — und doch nur ein mittelmässiger Maler sein, wenn ihm die Naturgabe fehle, das Malerische

[1]) Heinse, a. a. O. 205.
[2]) Heinse 206 f.
[3]) Heinse 210 f.
[4]) Heinse 214 f.

Digitized by Google

in einer Begebenheit in ein neues, lebendiges Ganze zu bringen, woran das Herz sich laben und die Seele erquicken könne. „Was sollen uns alle klassischen Figuren, die uns keinen Genuss geben? O heilige Natur, die Du alle deine Werke hervorbringst in Liebe, Leben und Feuer, und nicht mit Zirkel, Lineal und Nachafferei — Dir allein will ich ewig huldigen!“[1]) Wie Wackenroder später ist er der Meinung, dass die Kunst nicht erlernbar ist: „Das lernt sich nicht, wie das Rechnen, ist freie Kunst, keinem Lehrer unterworfen“.

Gegen Winckelmann und Lessing betont er die Bedeutung der Farbe für die Malerei: „Das Zeichnen ist bloss ein notwendiges Übel, die Proportionen leicht zu finden; die Farbe ist das Ziel, Anfang und Ende der Kunst“. Und wir wundern uns nicht, bei dem, der ein so empfängliches Auge für landschaftliche Schönheit hatte und sie so anschaulich zu schildern wusste, auch eine warme Verteidigung der von den Classicisten verachteten Landschaftsmalerei zu finden. „Winckelmann verachtet zwar alle Landschaften, weil man nicht daraus lernen könne. Einen so flachen und allgemeinen Grundsatz sollte man nicht von einem Manne erwarten, der sich so lange mit der Kunst beschäftigte. Die Seele der Kunst ist Schönheit — und weder Lehre noch Warnung“.[2]) Ist so Heinse der bedeutendste Vertreter des national-berechtigten Schönen vor Wackenroder, teilt er mit ihm das intensive Interesse für Musik neben der Liebe zur bildenden Kunst, so lassen sich doch andererseits schwerlich grössere Gegensätze denken als der kraftgeniale Stürmer und Dränger und der schwermütig ernste Klosterbruder. Während Wackenroder die Schönheiten Nürnbergs wiederentdeckt, findet Heinse die Stadt „betrübt und weinerlich“, wie er an Gleim schreibt.[3]) Am stärksten aber zeigt sich

[1]) Heinse 8, 224.
[2]) Heinse 9, 175.
[3]) Briefw. zw. Gleim und Heinse, hrsg. v. Karl Schüddekopf 1894, S. 44. 1. Hälfte. (Quellenschriften zur neueren deutschen Litteraturgeschichte, hrsg. v. Albert Leitzmann, II.)



Digitized by Google

diese Verschiedenheit in der Auffassung Raphaels. Während er für Wackenroder nur der Madonnenmaler ist, der edle, fromme Jüngling Raphael, weiss Heinse immer wieder davon zu berichten, wie Raphael sich im Sinnengenuss aufgerieben. Sie schufen sich beide Raphael nach ihrem Bilde — nur dass man dem Bilde, das Heinse sich gestaltete, grössere Wirklichkeit und Berechtigung zugestehen muss, als dem des weltfremden Träumers Wackenroder. Sehr zu bedauern ist, dass der halbvollendete Aufsatz Wackenroders über Rubens, den Tieck bei der Herausgabe der nachgelassenen Schriften Wackenroders zurückgelassen hat, verloren gegangen ist und wohl schwerlich wieder zum Vorschein kommt. Da Wackenroder nur über solche Gegenstände schrieb, die ihm wirklich lieb waren und am Herzen lagen, so ist anzunehmen, dass auch er darin Rubens gefeiert hat. Vielleicht hätte sich daraus eine neue Beziehung zwischen dem Kunstapostel der Romantik und dem des Sturmes und Dranges ergeben.

Neben Heinses Namen wäre noch der seines Genossen zu nennen, mit dem er in Rom in engster Freundschaft verbunden lebte: Maler Müller. Hettner nennt ihn den Romantiker der Sturm- und Drangperiode. Vor den Romantikern greift er zur alten heimischen Sagenwelt zurück und seine Genoveva ist neben Goethes Götz das bedeutendste dramatische Werk des Sturmes und Dranges. Wichtiger für uns hier ist, was er als Maler und Kunstschriftsteller geleistet. Da ist kein Zweifel, dass er nicht zu den Classicisten gezählt werden darf. Bevor er Italien und Michel Angelo kannte, der dann sein höchstes Vorbild wurde, fühlte er sich stark zu den Niederländern hingezogen, und Merck rühmte im Deutschen Merkur [1]) eine Kopie nach Wouvermann. Wenn er dann später im Erscheinungsjahr der „Herzensergiessungen“ den heftigen Angriff auf Carstens oder besser noch auf dessen Lob-

[1]) Deutscher Merkur 1781, 4, 169.

Digitized by Google

redner Fernow unternimmt [1]) (durch Goethes Vermittlung war der Aufsatz in die Horen gelangt), so spricht doch mehr das gekränkte Selbstgefühl des Künstlers, als dass er sich in voller Klarheit gegen Carstens theoretische, künstlerische Ideale gewandt hätte. Freilich betont er die Abhängigkeit des Künstlers von seiner Zeit, von dem Boden, auf dem er steht. „Könnte bei solchem Mangel an Gelegenheit, fragt er, auch der mächtigste Genius unerwartete Schritte thun, der, wenn er auch mit der Stirn sich in die Wolken hebt, dennoch wie ein Baum mit der Wurzel in der Erde, auf sein Jahrhundert sich begründen muss? Denn wo dem Künstler nicht sein Jahrhundert Amboss ist, und im Geiste der Zeitgenossen keine zum Anteil bereitwillige Materie für ihn liegt, wird zum Schmieden sein Arm vergeblich den Hammer durch die Luft treiben, strotzte auch jede seiner Adern von prometheischer Kraft.“ [2])

In demselben Jahrgang der Horen (1797) findet sich auch der Aufsatz von Hofrat Hirt über „Charakteristik als Hauptgrundsatz des Kunstschönen“. In diesem Begriffe findet er die Basis zu einer richtigen Beurteilung des Kunstschönen. Er versteht darunter „jene bestimmte Individualität, wodurch sich Formen, Bewegung und Geberde, Miene und Ausdruck, Lokalfarbe, Licht und Schatten, Helldunkel und Haltung unterscheiden, und zwar so, wie der Gegenstand es verlangt“. Nur dadurch kann nach seiner Meinung ein Kunstwerk ein echter Ausdruck der Natur werden. Infolgedessen wendet er sich sowohl gegen Winckelmann wie gegen Lessing, denn nach seiner Ansicht ist das erste Gesetz der bildenden Künste bei den Alten weder die edle Einfalt und stille Grösse, noch die Schönheit — sondern auch bei ihnen die Charakteristik.

---

[1]) Vgl. Schriften der Goethe-Gesellschaft, hsg. von Erich Schmidt und Bernhard Suphan 8, 164.

[2]) Schillers Horen 1797, Stück 3, 21 f., Schreiben des Maler Müller aus Rom.



Digitized by Google

Im „Reichsanzeiger“ des Athenäums[1]) von 1799 spottete man über diese Entdeckung Hirts und seine Absicht, eine vollständige Geschichte der bildenden Künste bei den Alten zu geben, worin er zeigen wolle, dass die Charakteristik der Hauptgrundsatz derselben gewesen sei. Dieses merkwürdige Princip bestehe bei ihm darin, dass in der alten Kunst „ein Pferd völlig wie ein Pferd, ein Centaur wie ein Centaur“ abgebildet wurde. Dazu komme noch „die Individuellheit der Attitude“ (Archiv 98, St. 11, 439).

Aber auch Friedrich Schlegel selbst war im Jahre 1797 schon so weit von seiner „Objektivitätswut“ zurückgekommen, dass er in Reichardts Lyceum schreiben konnte:

„Die Alten sind weder die Juden, noch die Christen, noch die Engländer der Poesie. Sie sind nicht ein willkürlich ausgewähltes Kunstvolk Gottes, noch haben sie den alleinseligmachenden Schönheitsglauben, noch besitzen sie ein Dichtungsmonopol.“ Und in einem andern Fragment sagt er: „Man sollte sich nie auf den Geist des Altertums berufen wie auf eine Autorität. Es ist eine eigene Sache mit den Geistern; sie lassen sich nie mit Händen greifen und dem Andern vorhalten. Geister zeigen sich nur Geistern. Das Kürzeste und Bündigste wäre auch hier, den Besitz des alleinseligmachenden Glaubens durch gute Werke zu beweisen“.

Es war daher nicht so absolut ausser allem Zusammenhang mit vorhergehenden Strömungen, wenn 1797 Wackenroder schreibt: „Warum verdammt Ihr den Indianer nicht, dass er indianisch und nicht unsere Sprache redet? Und doch wollt Ihr das Mittelalter verdammen, dass es nicht solche Tempel baute wie Griechenland? Nicht blos unter italienischem Himmel, unter majestätischen Kuppeln und korinthischen Säulen — auch unter Spitzgewölben, kraus verzierten Gebäuden und gothischen Türmen wächst wahre Kunst hervor“.[2])

---

[1]) Athenäum 1799 II, 2, 332. Vgl. W. Schlegels „Flaxman“.

[2]) Herzensergiessungen 1797, S. 102 u. 129.

Digitized by Google

Es ist schwer zu bestimmen, welche der vorhergenannten Künstler und Schriftsteller direkt auf ihn eingewirkt haben. Wenn Sulger-Gebing schon mit Recht bemerkte, dass auch ein Aufenthalt in Italien, den er so ersehnte, wohl sein Anschauungsmaterial bereichert, aber kaum seine Anschauungsweise geändert hätte, so könnte man ähnliches wohl in Bezug auf seine Lektüre sagen. Auch wenn er alle die Schriften gekannt hätte, die schon vor ihm in ihrer Weise für eine universale Kunstbetrachtung eintraten — den Charakter seiner Kunstliebe hätten sie schwerlich ganz zu verändern vermocht. Ob er Oeser gekannt hat, ist zweifelhaft; aber Hagedorns „Betrachtungen" hätten ihm doch zusagen müssen. Klopstock könnte in der That auf ihn gewirkt haben, da er ihm, bei seiner Begeisterung für die Ode, von früh an der grosse, verehrte Dichter war, der ja auch Religion und Vaterland predigte. Dass Koch ihn auf Herder gewiesen, ist unzweifelhaft, und wie nahe Herders Anschauungen den seinen stehen, haben wir bemerkt. In der Abneigung gegen Principien in der Kunst kommt der junge Goethe in dem Aufsatz „Von deutscher Baukunst" ihm merkwürdig nahe. Ja, wenn man eine einzelne Leistung nennen sollte unter all den vorangehenden, die noch am ehesten den Herzensergiessungen der Art nach gleich käme, so ist es Goethes Dithyrambus auf das Strassburger Münster. Nur dass Goethe natürlich, seiner grösseren, genialeren Persönlichkeit gemäss, sich auch stürmischer, feuriger ausspricht, während bei Wackenroder über allem ein leise verhüllender Schleier liegt. Er kann rühren, uns mitverstehen und mitfühlen lassen — fortreissen kann er nicht, denn geniales Feuer, bezwingende Gewalt sind ihm versagt.

Seinen Antipoden und Kunst-Verwandten Heinse könnte er gekannt haben. Schon Tieck rät ihm lebhaft zur Lektüre des Ardinghello [1]), dessen Einfluss auf Sternbald

[1]) Holtei, Dreihundert Briefe, Breslau 1864, IV, 87.

Digitized by Google

erwiesen ist.[1]) Wir wissen nicht, wie der Eindruck des Ardinghello auf Wackenroder war. Tieck hatte ihm vorausgesagt, es sei zwar alles sehr „einseitig" darin, aber er werde viele schöne Stellen finden, und man bekomme auch in mancher Hinsicht neue Ideen.[2]) Und wenn sich Wackenroders scheue, zarte Natur auch durch manche allzu glühende Schilderungen abgestossen fühlen mochte, den Verfechter einer ähnlichen künstlerischen Gesinnung hätte er hier anerkennen müssen.

Seltsam genug traf es sich, dass die Saat, die Herder, Heinse und der junge Goethe gesät hatten, gerade in Wackenroders weichem, mildem Sinn aufging, als Goethe und Schiller den Höhepunkt ihrer classicistischen Kunstbetrachtung erreicht hatten.

Gegen diesen strengen ausschliessenden Systemgeist richtete sich nun Wackenroders tolerante, historische Kunstbetrachtung, wenn er sagte: „Schönheit — ein wunderseltsames Wort! Erfindet erst neue Worte für jedes einzelne Kunstgefühl, für jedes einzelne Werk der Kunst! Aber ihr spinnt aus diesem Worte ein strenges System und wollt die Menschen zwingen, nach euren Vorschriften und Regeln zu fühlen — und fühlt selber nicht!"[3]) Und ähnlich vorher: „Sie betrachten ihr Gefühl als das Centrum des Schönen in der Kunst und sprechen wie vom Richterstuhle über alles das entscheidende Urteil ab, ohne zu bedenken, dass sie niemand zu Richtern gesetzt hat, und dass diejenigen, die von ihnen verurteilt sind, sich eben sowohl dazu aufwerfen könnten. O, so ahndet Euch doch in die fremden Seelen hinein und merket, dass Ihr mit Euren verkannten Brüdern die Geistesgaben aus derselben Hand empfangen habt! Und wenn Ihr Euch nicht in alle fremden Wesen hineinzufühlen und durch ihr Gemüt hindurch ihre Werke zu empfinden vermögt, so versucht

[1]) Donner, Wilhelm Meister und sein Einfluss auf den Roman der Romantiker. Helsingfors 1893, 57.

[2]) Holtei a. a. O. IV, 87.

[3]) Herzensergiessungen 1797, 105 f.

Digitized by Google

wenigstens, durch die Schlussketten des Verstandes mittelbar an diese Überzeugung hinanzureichen.“ [1])

Gegen den Eklekticismus eines Mengs richtet er sich, der den Ausdruck Raphaels, die Farben der venezianischen Schule, die Wahrheit der Niederländer und das Zauberlicht des Correggio „zusammensetzen“ will. „Die Periode der eigenen Kraft ist vorüber; man will durch ärmliches Nachahmen und klügelndes Zusammensetzen das versagende Talent erzwingen und kalte, geleckte Werke sind die Frucht.“ [2]) Nein, er möchte durchaus nicht, dass die grossen Meister: der zauberhafte Correggio, oder der prächtige Veronese oder der gewaltige Buonarotti gemalt hätten wie Raphael. Ausdrücklich setzt er gegen das Bedauern, welches Winckelmann, Goethe und Moritz geäussert hatten, „dass Dürer nicht das Idealische des Raphael gelernt“, seine Freude, weil das Schicksal dem deutschen Boden in ihm einen vaterländischen Maler gegönnt hat. „Er würde nicht derselbe geblieben sein; sein Blut war kein italienisches Blut.“ Völlig klar ist er sich: die ganze, himmlische Schönheit hat nur Raphael, nicht Dürer besessen; aber er ist ganz durchdrungen davon, „dass jedes Wesen nur aus den Kräften, die es vom Himmel erhalten hat, Bildungen aus sich heraus schaffen kann und dass einem jeden seine Schöpfungen gemäss sein müssen.“ [3])

Man hat Wackenroder gern die ganze Einseitigkeit der späteren Nazarener aufgebürdet. Freilich hat er auf sie gewirkt, wie sie selbst bezeugen, und wovon ich in einem zweiten Teil Beweise bringen werde. Aber ihre Fehler sind keineswegs schon durchgehends die seinen. Sie haben aus ihm nur genommen, was ihnen zusagte, was inzwischen durch Ludwig Tieck und Friedrich Schlegel viel schärfer und enger formuliert war. Denn so wenig Wackenroder im Leben seine Individualität zu behaupten

[1]) Herzensergiessungen 1797, 103.
[2]) Herzensergiessungen 1797, 123.
[3]) Herzensergiessungen 1797, 103.

Digitized by Google

vermochte, so energisch tritt er in der Kunst für das Recht der Persönlichkeit ein. Er kann nicht begreifen, wie eine wahre Liebe zur Kunst nicht alle ihre Gärten durchwandern, nicht an allen ihren Quellen sich freuen solle. Man wird Wackenroder nur gerecht, wenn man diesen wesentlichsten Zug seiner Kunstliebe gebührend beachtet, wenn man nicht von seiner Wirkung auf seine eigenen Intentionen zurückschliesst. Er ist mit seiner Tendenz zur Universalität, zum verständnisvollen Geniessen jeder Art von Kunst der feinsinnigste Schüler und Nachfolger, den Herder bis dahin gehabt hatte. So klingt es denn auch durchaus nicht klosterbrudermässig, sondern fast, als ob Herder selber spräche, wenn Wackenroder stolz und froh bekennt: „Uns Söhnen dieses Jahrhunderts ist der Vorzug zu teil geworden, dass wir auf dem Gipfel eines hohen Berges stehen, und dass viele Länder und viele Zeiten unsern Augen offenbar, um uns herum und zu unsern Füssen ausgebreitet liegen. So lasset uns dieses Glück denn benutzen und mit heiterm Blick über alle Völker und Zeiten umherschweifen, und uns bestreben, an allen ihren mannigfaltigen Empfindungen und Werken der Empfindung das Menschliche herauszufühlen!“ [1])

Freilich, ewig merkwürdig wird es bleiben, wie Wackenroders Buch, das einer so viel schwächeren Persönlichkeit entstammte, eine so viel stärkere Wirkung hervorzurufen vermochte, als es Herders, Heinses und des jungen Goethe kunsttheoretische Schriften gethan. Die Lösung dieses Rätsels kann man am letzten Ende nur darin finden, dass eben „die Zeit erfüllt war“, als Wackenroder schrieb, und insofern kann man Wölfflin zustimmen, wenn er meint,[2]) Wackenroder sei nur ein Organ gewesen, und auch ohne ihn wäre die Entwickelung der bildenden Kunst in ähnlicher Weise verlaufen.

[1]) Herzensergiessungen 1797, 106 f.
[2]) Wölfflin a. a. O., 72.

Digitized by Google

## Kunst und Religion.

Wenn es die „Herzensergiessungen“ gewesen sind, die zuerst wieder die Zusammengehörigkeit, den Bund von Religion und Kirche mit Kunst und Poesie gepredigt und damit eine mächtige Strömung erweckt haben, so lassen sich doch katholisierende Anklänge, ein Eintreten für christliche Malerei naturgemäss schon weit früher nachweisen.

Freilich, so tief und ernst wie Wackenroder, Schleiermacher und Novalis dies fassten, die ihre moderne Bildung und ihr religiöses Bedürfnis in Einklang bringen wollten — so tief und umfassend zugleich trat dieses Streben bei den Früheren kaum hervor. Aber immer ist, wie Gervinus richtig bemerkt hat, die Verbindung von Kunst und Religion die nächstliegendste und natürlichste von allen, wenn man von dem Princip ausgeht, die Wirklichkeit mit einer höheren geistigen Welt zu durchdringen.[1]) Führte die Romantik den Kampf gegen die Aufklärung, so hatten diesen Kampf auch schon zwei Dichtergenerationen vor ihr geführt. Johann Georg Hamann hatte diesen Kampf begonnen.[2]) Dieser Kampf gegen die Aufklärung wurde zugleich zu einer Bekämpfung des kunstfeindlichen Protestantismus, wie er sich als Religion des Bürgertums entwickelt hatte; auch früher schon war man unwillkürlich in diese Stellung gedrängt worden. Hatte früher die Kunst immer nur da geblüht, wo ein glänzender Hof, eine pracht-

---

[1]) Gervinus, V, 657.
[2]) Minor, J. G. Hamann, 1881, 66.

Digitized by Google

liebende Kirche oder eine Aristokratie vornehmer Kenner sie beschützte, so verlangte das Bürgertum, als es diesen Schutz seit dem 16. Jahrhundert übernahm, dass die Kunst sich „nützlich" erweisen solle. Die Empfänglichkeit für das Schöne als solches war noch nicht entwickelt. Noch Sulzer forderte in seiner „Theorie der schönen Künste", dass der „höhere Gebrauch" der Malerei bestehe: erstens in Unterstützung der Andacht in den Tempeln, zweitens in Erweckung patriotischer Gesinnung in öffentlichen Gebäuden, drittens in Nahrung für die Privattugend in Zimmern.[1])

So musste man freilich gegen Aufklärung und Protestantismus zugleich kämpfen, wenn man für eine höhere, künstlerischere Auffassung von Kunst und Religion eintrat.

Hamann, der als Vater des Sturmes und Dranges im „Leser und Kunstrichter" gegen Hagedorns „Betrachtungen" das Recht der schöpferischen Persönlichkeit verfochten hatte, der mit der Romantik die Opposition gegen Lessings Dichtung, den Hinweis auf ältere Perioden deutscher Dichtung teilt, — Hamann stand auch der katholisierenden Richtung der Romantik nicht ganz fern, wie Minor nachgewiesen hat.[2]) Er nimmt schon den römischen Papst gegen den Papst der Aufklärung, die gesunde Vernunft, in Schutz; er lebte zuletzt in Münster im Kreise der Fürstin Gallitzin, wo er auch starb. „Wie lange", fragt Minor, „hätte er dort leben müssen, um mit Stolberg zum Katholizismus überzutreten?" Minors Vermutung wird nicht ganz abzuweisen sein, dass in der That die Geschichte die Antwort auf diese Frage nur schuldig geblieben ist, weil sein Tod dazwischen trat.

Auch Oeser, mit dem Winckelmann, Lessing und Goethe das Ideal der „Einfalt und Stille" teilten, fand dies Ideal nicht nur in der Antike verwirklicht — er sah es ebenso in der christlichen Kunst. Wenn man an die streng

[1]) Muther I, 152.

[2]) Minor, J. G. Hamann, S. 66.

Digitized by Google

classicistische Richtung jener drei ihn so unendlich überragenden Männer denkt, so ist das bemerkenswert genug. Er lehrte erst Winckelmann die Schönheit der „Sixtina“ verstehen, die dieser allein nicht hatte finden können, und in dem Guido-Renischen Christuskopf des Schwalbeschen Kabinetts in Hamburg fand er die höchste Versinnlichung des Göttlichen, „das der Kunst Mögliche in der Darstellung der Vereinigung der Gottheit mit der Menschheit erreicht.“ [1]) Aber bei ihm blieb dieser Sinn für christliche Malerei doch noch gänzlich frei von konfessioneller Enge; es war nichts als die hernach von Herder so hoch gepriesene Fähigkeit, das Schöne in den mannigfachsten Arten zu schmecken und zu geniessen.

Klopstocks Stellung zur christlichen Malerei geht dagegen schon viel mehr aus einem bestimmten religiösen Standpunkt hervor. In dem schon zitierten Aufsatz im „Nordischen Aufseher“, der gegen Winckelmann gerichtet ist, verficht er, trotz aller Verschiedenartigkeit darin ein Vorläufer der Romantiker, denen er die Schlagworte: „Religion und Vaterland“ vorweggenommen, die Autonomie der christlichen Malerei.[2]) Die griechischen Göttergestalten können keine Vorbilder für die christliche heilige Mythologie sein. Die Vorstellungen z. B., die wir von den Engeln haben, konnten die Griechen nicht ausdrücken. Wir sollen sogar die griechischen Götterbilder noch übertreffen. Selbst Raphael und Michel Angelo haben da für ihn noch nicht Genügendes geleistet: Raphaels Michael ist ein Jüngling, und er sollte doch wenigstens ein Jupiter sein, der eben gedonnert hat. Michel Angelo aber übertrieb zu oft und „der Contour des wahren Grossen ist sehr fein.“

Seiner Ansicht nach muss also der wahre Künstler noch kommen, dem es vorbehalten ist, die heilige Geschichte würdig darzustellen, der uns etwas anderes sagen wird, als die Griechen haben sagen können. Er erhofft einen

[1]) Justi, Winckelmann I, 316 f.
[2]) Nordischer Aufseher 1770, 150. Stück.

Digitized by Google

Künstler, der dasselbe für die bildende Kunst leistet, was Klopstock selbst für die Dichtung erstrebte: den Versöhner der Menschen würdig darzustellen.[1]) Aber auch Klopstock ist noch so von der Nützlichkeitstheorie seiner Zeit befangen, dass er daran erinnert, welchen „Nutzen" solche würdige Darstellung der heiligen Geschichte haben würde. Die mythologischen Meisterwerke genügen ihm nicht: da sieht er nur den schönen Leib, und er möchte doch auch eine schöne Seele darin finden.[2]) Wenn Winckelmann — wie später Herder und die Romantiker — die Kunstwerke aus der Mythologie herauswachsen sehen möchte und geradezu vorschlägt, mehr Allegorie anstatt Heiligengeschichten zu malen, so erklärt sich Klopstock ganz entschieden dagegen. Allegorien würden mühsam oder gar nicht verstanden und seien ihrer Natur nach uninteressant. Er wäre im Gegenteil sehr zufrieden, wenn man aufhörte, die griechische und römische Mythologie zu malen. Religion und Vaterland sind ihm auch hier die höchsten Ideale; für sie allein soll der Künstler arbeiten.

Einen viel freieren, über jede konfessionelle Befangenheit erhabenen Standpunkt nimmt dagegen Herder ein. Seine Auffassung von Religion nähert sich schon der von Schleiermacher — nur dass Herder selbst diese Verwandtschaft nicht sehen wollte, so wenig wie die zu den übrigen Romantikern. Ein deutliches Zeugnis seiner auch in religiösen Fragen toleranten Gesinnung ist sein Verhalten bei Fritz Stolbergs Übertritt zum Katholizismus. Er schreibt an die Gräfin Luise Stolberg: „Auch der Katholizismus ist Christentum. Und wer wollte nicht lieber ein bescheiden frommer Katholik sein als ein Gottsetzender

---

[1]) Auch Lavater hielt den für den grössten Maler, dem es gelingen würde, Christus z. B. in Kontrast zu Judas zu malen. Je herrlicher ein Menschengesicht, desto unnachahmlicher sei es. Der Christus von Mengs ist ihm zu „galant". S. Physiogn. Fragmente 1778, vierter Versuch, 447.

[2]) Nordischer Aufseher 1770, 150. Stück.

Digitized by Google

Fichtianer?“ [1]) Und als Heinrich Meyer einmal über Stolbergs Katholizismus spottet, entgegnet er ihm: „Man muss einem jeden seine Hausreligion lassen.“ So ist es verständlich, dass seine Auffassung des Christentums auch von Katholiken wie den beiden Dalberg mit warmer Zustimmung aufgenommen wird. Wie in der Kunst die alleinseligmachende Nachahmung der Griechen, so verwirft er auch auf religiösem Gebiet „die harte Anmassung einer alleinseligmachenden Kirche“ — sowohl der katholischen wie der protestantischen. Wie er, vor Johannes von Müller und den Romantikern, den historischen Wert des Mittelalters im Gegensatz zu dem eigenen „mechanisch gewordenen“ Aufklärungsjahrhundert pries, so wagte er es auch, lateinische Poesien des Jesuiten Balde, wenn auch vorerst ohne Namensnennung, zu erneuern. A. W. Schlegel hat Herder in demselben Jahr, in dem die Herzensergiessungen Wackenroders von ihm mit feinem Verständnis aufgenommen wurden, dafür gedankt, dass er sich nicht durch die einseitige Denkart derer, die immer vergessen, „dass für die Poesie alles Schöne wahr ist“, hat abhalten lassen, auch die Marienlieder in seine Sammlung aufzunehmen.[2]) „Denn warum sollten wir nicht einem Dichter seine anbetende Hingebung an ein über den Wolken schwebendes Bild himmlischer Weiblichkeit nachfühlen wollen?“ Die Poesie habe bisher so selten diese verklärte Gestalt verherrlicht, im Gegensatze zur Malerei, dass man sich freue, ihr endlich im Namen eines frommen verstorbenen Dichters eine Kapelle gestiftet zu sehen. — Herder hatte Baldes Gedicht: „Die Himmelfahrt“ mit dem Raphaelschen Gemälde in Dresden verglichen. A. W. Schlegel fühlt sich mehr an die „Himmelfahrt“ von Guido Reni erinnert (der sowohl von Heinse wie von den Romantikern noch stark überschätzt wurde). In Raphaels Bilde sei der strenge, alles Irdische zurückweisende Begriff von Gött-

[1]) Rud. Zoeppritz, Aus F. H. Jacobis Nachlass, 1869, II, 236.
[2]) A. W. Schlegel, S. W. X, 400 f.

Digitized by Google

lichkeit ausgedrückt — in Guido Renis Bilde wie in Baldes Lied die überschwengliche Beseligung eines unschuldsvollen Weibes, ohne Bewusstsein eigener Hoheit. Und Herder selbst spricht sich in der 6. Sammlung der Humanitätsbriefe[1]), obwohl er in Raphael eine „griechische Seele" zu finden meint, dahin aus, dass die heilige Jungfrau aus einer eigenen Idee des Christentums hervorgegangen sei, zu der ihr die griechischen Musen nicht haben verhelfen können. Eine neue Form der Menschheit sei damit vom Himmel gerufen — er sieht den entscheidenden Zug in der christlichen Unbefangenheit, in der die Mutter von ihrer eigenen Herrlichkeit nichts zu wissen scheine und doch allen Menschen hold sei. Die „Maria" seines Dichters Balde sucht er vor dem Publikum noch ganz symbolisch zu fassen. „Ihr weihte er seine zartesten Empfindungen und besang sie in jeder Gestalt. Wer die Besungene nicht für eine Heilige halten will, dem sei sie die Muse unseres Dichters, eine christliche Aglaja oder Beatrice, das Ideal jungfräulicher, mütterlicher Tugenden oder die himmlische Weisheit."[2]) Wie viele Sonette und Lieder an die Jungfrau Marie dann folgen sollten, hat Herder selbst nicht geahnt.

Durch die letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts überhaupt ging eine starke Annäherung zwischen Protestantismus und Katholizismus. Wie Biedermann berichtet[3]), wies man nicht blos katholischerseits darauf hin, dass die Scheidewand, welche den Protestanten bisher von dem Katholiken getrennt habe, gefallen sei, sondern auch der protestantische Arzt Zimmermann sprach es aus: „Sind wir nicht eins geworden seit den grossen Reformen von 1781?" Und ein protestantischer Prediger in Nürnberg stellte den Kaiser Joseph II. auf eine Stufe mit Luther.

Bezeichnende Typen des Katholizismus und Protestantismus in der gemeinsamen Abwehr der beiden feindlichen

[1]) Herder, ed. Suphan 17, 369 f.
[2]) Herder, ed. Suphan 27, 274.
[3]) Biedermann, Deutschland im 18. Jahrh. 1880. II, 1169.

Digitized by Google

Aufklärung sind Lavater und der eng mit ihm befreundete katholische Bischof Sailer. Lavater mit seinem heftigen Drange nach unmittelbarer Erfassung des Göttlichen fand in den Mysterien des katholischen Kultus etwas seinem eigenen Sinne Verwandtes und gab dieser Empfindung begeisterten dichterischen Ausdruck in den „Drei Lobgedichten auf den katholischen Gottesdienst und auf die Klosterandachten", 1781. An Stolberg schrieb Lavater direkt: „Ich verehre die katholische Kirche als ein altes, reichbeschnörkeltes, majestätisches, gothisches Gebäude, das uralte, teure Urkunden bewahrt. Der Sturz dieses Gebäudes würde der Sturz alles kirchlichen Christentums sein." [1])

Dagegen sucht man merkwürdigerweise in Stolbergs „Reise in Deutschland, der Schweiz, Italien und Sizilien 1794" vergebens nach Spuren, die seine persönliche Stellung zur christlichen Kunst verraten; jedoch zeigt sich seine Abkehr von der Antike in der von den Xenien verspotteten Idee, dass auf allen Gesichtern der griechischen Götter sich ein Zug des Leids bemerkbar mache. Seine ruhige, nüchterne Betrachtungsweise hat nichts von dem Feuer Heinsescher Darstellung und wird oft bis zur Komik philiströs (so, wenn er es z. B. „ärgerlich und ekelhaft findet, wenn eine Frau den Anspruch erhebe, griechische Statuen wie Apollo, Venus, Herkules u. a. rein künstlerisch zu geniessen"). [2]) Meist bezieht er sich bei seinen Kunsturteilen auf Hirt. Man merkt ihm an, dass er zur bildenden Kunst nicht ein direktes, persönliches Verhältnis hat, sondern mehr als der gebildete Dilettant reist und pflichtschuldig alles „Berühmte" anschaut. Daneben begegnen wir auch ganz feinen, treffenden Einsichten. Er bewundert Correggios Grösse, der gleich nach Raphael und Michel Angelo komme — auch ohne die Antiken

[1]) Eichendorff, Geschichte der poetischen Litteratur Deutschlands, 1857. I, 249.

[2]) Stolberg, Reise I, 244 f.

Digitized by Google

studiert zu haben. Aber er sei bei seinen Lebzeiten nicht nach Verdienst geschätzt worden: die meisten Maler hätten ängstlich Raphael nachgeahmt, während doch der Nachahmer nie seinem grossen Vorbild nachkommen könne. Guido Renis „Himmelfahrt" (in Düsseldorf) bewundert er wie alle seine Zeitgenossen. Ruge findet auch schon Spuren der katholisierenden Romantik in Stolberg[1]): „die Osterfeier in Rom rege ihn mächtig an, und er zeige sich in die krassesten Ceremonien, die nur Schein haben, verliebt".

Nur in untergeordneter Weise konnte es sich für Karl Philipp Moritz beim Anschauen der heiss ersehnten Kunstwerke in Italien um die Religion handeln: die Hauptsache musste für ihn die Kunst bleiben. Er hatte, wie Dessoir sagt,[2]) zu lange die Luft der Originalgenies geatmet, bei denen aus dem Priester ein Seher geworden war, wo der Glaube an den religiösen Gott sich in die Andacht für das Göttliche im Schönen verwandelt hatte und der freie Künstler der wahre Mensch war.

So blieb es denn für Moritz bei einer Art von Winckelmannscher Kunstfrömmigkeit. „Die Gottheit in der Menschheit zu verehren", sagt er in seiner „Reise eines Deutschen in Italien",[3]) „strebte der Meissel des Phidias und Raphaels Pinsel und strebt im Grunde jeder, der etwas Grosses und Schönes zu vollenden sich zum Augenmerk nimmt, weil jedes Werk des ächten Genius, wo es sich auch befindet, die unverkennbare Spur des Göttlichen an sich trägt."

Für die mit Vorliebe sich christlich-religiösen Gegenständen zuwendende Kunst und gar für den Katholizismus hat Goethe — vielleicht mit Ausnahme seiner pietistischen Frankfurter Epoche und der jenseits dieser Betrachtungen

---

[1]) Ruge, Ges. Schriften I, 66.

[2]) a. a. O., 55.

[3]) K. Ph. Moritz, Reisen eines Deutschen in Italien von 1786 bis 1788. Berlin 1792, II, 149.

Digitized by Google

liegenden Zeit nach 1797, wo er durch die Romantik beeinflusst war — nie Sinn gehabt. Sich dem Protestantismus zu nähern, ist für ihn die Tendenz aller derer, die sich vom Pöbel unterscheiden wollen.[1]) Selbst in Rom empfindet er, wie nach ihm Herder, ganz protestantisch. Er schreibt am 6. Januar 1787 an Frau von Stein: „Am ersten Christfest sah ich den Papst und die ganze Clerisei in der Peterskirche. Es ist ein einziges Schauspiel, ich aber bin im protestantischen Diogenismus so alt geworden, dass ich sagen möchte: verdeckt mir doch nicht die Sonne höherer Kunst und reinerer Menschheit.“ Und ein halbes Jahr später, am 8. Juni, ebenfalls an Frau von Stein schreibt er: „Gestern war Fronleichnam. Ich bin nun ein für allemal für diese kirchlichen Ceremonien verdorben; alle diese Bemühungen, eine Lüge geltend zu machen, kommen mir schal vor und die Mummereien, die für Kinder und sinnliche Menschen etwas Imposantes haben, erscheinen mir, auch wenn ich die Sache als Künstler und Dichter ansehe, abgeschmackt und klein. Es ist nichts gross als das Wahre. Das Beste, ja das Einzige des ganzen Festes sind die Teppiche nach Raphaels Zeichnungen, deren Fürtrefflichkeit auszudrücken keine Worte hinreichen.“ Aber nicht nur im Leben ist ihm der Pomp des katholischen Kultus zuwider gewesen — auch wo ihm die Gegenstände der christlichen Märtyrer- und Heiligengeschichten in der Kunst vor Augen treten, wendet er sich voll Abscheu weg. So schreibt er 1790 aus Venedig über „Ältere Gemälde“: „Indessen die Kunst wächst und mit ihr die Forderungen, so sieht man die Beschränktheit der religiösen Gegenstände. In den besten Gemälden der grössten Meister ist sie am traurigsten fühlbar, was eigentlich wirkt und gewirkt wird, ist nicht zu sehen; nur mit Nebensachen haben sich die Künstler beschäftigt, und diese bemächtigen sich des Auges. Und nun fangen die Henkers-

[1]) Vgl. Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 13, Goethe und die Romantik, hsg. von Karl Schüddekopf und Oskar Walzel, LVII.



Digitized by Google

knechte erst recht an, die Hauptpersonen zu spielen. Hier lässt sich doch etwas nervig Nacktes anbringen, doch ist ihr Beginnen immer Abscheu erregend, und wenn reizende Zuschauerinnen mit frischen Kindern nicht noch gewissermassen das Gegengewicht hielten, so würde man übel erbaut von Kunst und Religion hinweggehen."

Dass der ganz von griechischer Daseinsfreude erfüllte Wilhelm Heinse kein näheres Verhältnis zu den Gestalten der christlichen Kunst wie zu der christlichen Religion selbst haben konnte, ist ohne weiteres begreiflich. Seine Heiligen sind Plato und Sappho, wie sie es später für den jungen Friedrich Schlegel sind. Die Liebe zur Schönheit, zum Schönen in jeglicher Gestalt ist seine einzige Religion. Oder, wie er selbst es ausdrückt: „Wer den reizbarsten, innigsten Sinn für die Schönheiten der Natur hat, ihre geheimste Regungen fühlt, deren Mängel nicht vertragen kann und denselben abhilft nach Kräften, der übt aller Religionen Wahrstes und Heiligstes aus. Sein Tempel ist das unendliche Gewölbe des Himmels, sein Fest jede schöne Sommernacht, ein herrlicher Aufgang, und er bringt seine Opfer dar an Menschen, an Tiere, die ihrer bedürfen, an alles Lebendige." [1])

Sehr Sulzerisch flach klingt es daneben, wenn der Freiherr von Racknitz in den „Briefen über die Kunst" 1792 sagt: „Das Erhabene der göttlichen Religion besteht zwar nicht in Betrachtung sinnlicher Gegenstände; sollte aber nicht ein empfindsamer Christ bei einer rührend und wahr dargestellten Kreuzigung Christi sich erschüttert fühlen und sich an den unendlichen Dank erinnern, den wir der Gottheit schuldig sind, die uns Christen werden liess?" (S. 25). Ist der Freiherr von Racknitz nicht über den Nützlichkeitsstandpunkt der Aufklärung bei seiner Kunstbetrachtung hinausgekommen, so stimmt dagegen Fiorillo in Göttingen, der Lehrer Wackenroders und Tiecks, schon mit der Romantik überein, wenn er Geschichte

[1]) Heinse, S. W. hsg. von Schüddekopf, IV, 332.

Digitized by Google

der Kunst nicht von Geschichte der Religion und Politik getrennt wissen will.[1])

In Georg Forsters Stellung zur christlichen Kunst und Religion finden wir ein wunderliches Schwanken. Dass er einerseits ganz auf dem classicistischen Standpunkt Lessings, Goethes und Schillers steht, haben wir bereits feststellen können. Zugleich versucht er, der christlichen Kunst gerecht zu werden, so sehr er auch den traditionellen Druck der Religion auf die künstlerische Wahl der Stoffe beklagt: „Die Einbildungskraft der Künstler hat sich in diesem so tief in Aberglauben versunkenen Lande mehrenteils mit Gegenständen aus der Legende beschäftigt, die selten an sich reich und anziehend genug sind, um die Mühe des Erzählens und Darstellens zu verdienen. Es herrscht durch alle diese Mythologien eine klägliche Dürftigkeit der Geisteskräfte, die wunderbar gegen den Ideenreichtum und die Eleganz der griechischen Dichterphantasie absticht.“[2]) Doch gesteht er zu, dass es in der Mythologie des Christentums Momente giebt, die den Malern freie Hand lassen, Szenen, die eines grossen, erhabenen Stils ohne Verletzung des Schönheitssinnes fähig sind und zu der zartesten Empfänglichkeit unseres Herzens reden. Nur haben seiner Ansicht nach die vlämischen Künstler gerade diese Momente nicht gewählt, und er ist im Zweifel, ob er die Schuld dieser zu plumpen Behandlung der Mysterien ihren Aufbewahrern, den Priestern, oder den Künstlern zuschreiben soll.[3])

Beim Anblick des „Johannes in der Wüste“ in der Düsseldorfer Gallerie, den man damals Raphael zuschrieb, und der ihn ebenso bis zur Entzückung begeistert wie Heinse früher, empfindet Forster, dass dieser Mensch Johannes uns mehr sein kann als Apollo. Die Gleichartigkeit seines

[1]) Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste. 1798—1800. Einleitung.

[2]) Forster, Ansichten vom Niederrhein etc. Neue Aufl. Berlin 1806. I, 442.

[3]) II, 344.



Digitized by Google

Wesens mit dem unsrigen ziehe uns zu ihm hin. Er sei in aller Vollkommenheit noch unser Bruder, während Apoll sei, was er sein solle, ein Gott.[1])

Ihm ist vollkommen klar, dass die einzige Grösse und Schönheit der griechischen Kunst vor allem auf der glücklichen Übereinstimmung ihrer Kunstideen mit ihrem Religionssystem beruht, indem man diese Muster übermenschlicher Schönheit und Vollkommenheit zu Gegenständen der Anbetung erhob und ihnen dadurch neben ihrem ästhetischen Werte, der nur von wenigen rein empfunden werden konnte, zugleich für das Volk ein näherliegendes Interesse gab. Dieses glückliche Zusammentreffen, verbunden mit so vielen andern Begünstigungen der Verfassung, des Klimas, der Lebensart, des Reichtums der Organisation, habe die in der Geschichte ohne Beispiel dastehende Ausbildung des Geschmacks, des zartesten Kunst- und Schönheitssinnes bewirkt.[2])

Es ist psychologisch interessant, dass Forster die Gestalten der christlichen Kunst nur aus der Schwäche unserer Natur zu erklären weiss. Es war in der That in ihm etwas von der Hilfsbedürftigkeit und dem Zwiespalt mancher romantischen Künstler, die aus dem Gefühl dieser Hilfsbedürftigkeit heraus später zum Katholicismus übertraten. Schon Georg Forster bekannte: „Wäre ich nicht zum Protestanten geboren, so wäre mir der Katholicismus unter den christlichen Religionen die liebste.“ So kommt er denn auch zu dem Resultat: „Es mag seine Richtigkeit haben mit der göttlichen Vollkommenheit der Meisterwerke des Phidias; aber je majestätischer sie da stehen, das hehre Haupt für unsern Blick angrenzend an den Himmel, desto furchtbarer unserer Phantasie. Je vollkommenere Ideale des Erhabenen, desto befremdlicher unserer Schwachheit. Menschen, die für sich allein stehen konnten [er selbst rechnet sich also nicht dazu],

[1]) I, 228.
[2]) I, 194 f.

Digitized by Google

hatten keckes Bewusstsein genug, um jenen Riesengottheiten ins Auge zu sehen, sich verwandt mit ihnen zu fühlen. Unsere Hilfsbedürftigkeit ändert die Sache. Wir darben unaufhörlich und trotzen nie auf eigene Kräfte. Einen Vertrauten zu finden, dem wir unsere Not mit uns selbst anklagen, dem wir unser Herz mit allen seinen Widersprüchen, Verirrungen und geheimen Anliegen ausschütten, dem wir durch anhaltendes Bitten und Thränenvergiessen Beistand und Mitleid ablocken können — dies ist das Hauptbedürfnis unseres Lebens, und dazu schaffen wir uns Götter nach unserem Bilde. In dem nächsten Kapellchen kann ich die Überzeugung finden, dass die unbegreifliche Gottheit selbst schwerlich irgendwie mit dem herzlichen Vertrauen angerufen wird, womit eifrige Christen hier zu den Heiligen beten, die einst Menschen waren wie sie. Gleichheit ist die unnachlässige Bedingung der Liebe. Der Schwache kann das Vollkommene nicht umfassen; er sucht ein Wesen seiner Art, von dem er verstanden und geliebt werden, dem er sich mitteilen kann." [1]) — Klingt das nicht christlich-katholisch, als spräche einer der Klosterbrüder oder Romantiker zu uns? Nicht umsonst fühlte sich Friedrich Schlegel durch eine geheime Wesensverwandtschaft so zu ihm hingezogen und vermochte eine so verständnisvolle Darstellung dieses reichen, aber zerrissenen, widerspruchsvollen Charakters zu geben — eine Darstellung, die auch heute noch zu dem Besten gehört, was wir über Georg Forster besitzen.[2]) Angesichts jenes „Johannes in der Wüste" in der Düsseldorfer Gallerie tritt Forster auch für eine Verbindung von Religion und Kunst ein. Er sieht es als ein sehr hohes künstlerisches Ziel an, der Religion durch die Kunst neuen Glanz und ästhetische Wirksamkeit, die einzige, die ihr noch fehle, zu verleihen. Selbst wenn der „Johannes" nicht so wäre, wie die Kunst ihn geschildert, wenn sie

[1]) I, 199 f.
[2]) Fr. Schlegel: Georg Forster (Reichardts Lyceum 1797).

Digitized by Google

ihn nur gedichtet und so aus fernen Ätherbahnen als einen hellen Stern uns näher gerückt hätte, müsse die Religion es doch der Kunst danken, die sie so verherrliche. Denn es könne nicht gleichgültig sein, ob man bei dem Namen Johannes kleinliche oder erhabene Vorstellungen erwecke. Nie wäre man lau und gleichgültig gegen das Heilige und Göttliche geworden, wenn die Lehrer der Menschheit das, was sie in liebreicher Absicht so nannten, durch keine unedle Vorstellungsart entweiht, wenn sie das Schöne und das Gute rein empfunden und in neuer Klarheit aus reinem Herzen mitgeteilt hätten.[1])

Wenn Schiller in seinen ästhetischen Schriften vor allem eine Religion der Kunst erstrebte, so lag ihm doch die Beziehung auf christliche Vorstellungen gänzlich fern. „Innerhalb der ästhetischen Geistesstimmung regt sich kein Bedürfnis nach jenen Trostesgründen, die aus Speculation geschöpft werden müssen. Die gesunde, schöne Natur braucht keine Moral, kein Naturrecht, ja, sie braucht keine Gottheit, keine Unsterblichkeit, um sich zu stützen und zu halten."

Da ohnehin sein Verhältnis zur bildenden Kunst, vor allem zur Malerei, zur Farbe, kein sehr nahes war, so ist es begreiflich, dass wir gerade Schiller, trotz seiner hohen Wertung der Kunst, in diesem Sinne am allerwenigsten als Vorläufer — eher noch als Nachfahren — romantischer Tendenzen fassen könen.

Hier setzt Wackenroder mit viel innigeren, herzlicheren Tönen ein als alle vor ihm, wenn es gilt, die Verwandtschaft von Kunst und Religion und die Schönheit der christlichen Kunst zu betonen. Er war dabei weder Protestant, wie Klopstock z. B., noch direkt Katholik in dem Sinne, wie Friedrich Schlegel es bald darauf wurde, oder auch wie Tieck seine Kunstfrömmigkeit fasste. Wie Lavater hat ihn die Schönheit des katholischen Kultus ergriffen, und er empfindet mit Herder: „Auch der Katho-

[1]) 227.

Digitized by Google

lizismus ist Christentum.“ Er schätzt die Frömmigkeit der alten Maler, weil bei ihnen Leben und Kunst eins war — sowohl die der italienischen Mönche wie die des alten Dürer, der Luther verehrte. Haben Herder und Goethe gerade in Rom, angesichts der feierlichsten Ceremonien, gefühlt, dass sie im „protestantischen Diogenismus“ aufgewachsen sind, so empfängt Wackenroder die tiefste, man möchte sagen, rein ästhetische Wirkung beim Hochamt in Bamberg. Aber das muss man, wie auch Haym schon forderte, immer und immer wieder betonen, dass seine Frömmigkeit völlig undogmatisch ist, dass sie rein aus dem Grundbedürfnis seiner Seele, lieben und verehren zu dürfen, floss, dass sie sich von dem späteren positiven Nazarenertum noch nichts träumen liess. Er setzt auch nicht die Religion über die Kunst, sondern beide als die „besten Führerinnen des Menschen für sein äusseres, wirkliches Leben“ neben einander. Für das innere, geistige Leben des menschlichen Gemüts sind ihm ihrer beider Schätze die allerreichhaltigsten und köstlichsten Fundgruben der Gedanken und Gefühle. Er vergleicht sie zwei magischen Hohlspiegeln, die alle Dinge der Welt sinnbildlich abspiegeln, durch deren Zauberbilder hindurch wir den wahren Geist aller Dinge erkennen und verstehen lernen.[1]) So wundern wir uns denn nicht, wenn in den „Herzensergiessungen“ von der Antike nicht die Rede ist.

Die Kunstwerke, vor die uns Wackenroder führt, stammen fast alle aus der Renaissance. Daran mag einerseits Schuld sein, dass er noch nicht so sehr viel gesehen hatte. Er kannte die Gallerien von Cassel, Salzdahlum, Pommersfelden und Dresden, wo er nach einem ersten Besuch 1793 mit Entzücken der „schönen Venus“ gedenkt. Aber sein Verhältnis zur Skulptur war im Grossen und Ganzen — trotz seiner Bewunderung der Peterskirche —

[1]) Spemann, D. Nat. Litteratur, Bd. 145, hsg. von J. Minor, Tieck und Wackenroder, S. 13.

Digitized by Google

kühler. Vor allem: die antike Lebensanschauung war nicht mehr die seine, und es kam ihm gerade auf die Einheit von Kunst und Leben, und damit auch auf die Einheit von Kunst und Religion an. Das war es ja, was er an den alten Meistern des 15. und 16. Jahrhunderts so bewunderte, dass die Kunst ihnen ein geheimnissvolles Sinnbild ihres Lebens war, dass durch die Verschmelzung von Kunst und Leben ihr Dasein in dieser innigen, stärkenden Vereinigung einen desto festeren und sicherern Gang durch die flüchtige umgebende Welt hindurch ging.[1]) Aus den zusammenfliessenden Strömen von Kunst und Religion ergiesst sich ihm der schönste Lebensstrom, und er bekennt, dass er einem Gemälde von dem Martyrium des heiligen Sebastian „sehr eindringliche und haftende christliche Gesinnungen verdanke".

Man hat ihm daraus den Vorwurf gemacht, dass er kein reines Verhältnis zur Kunst habe, dass der Stoff der Darstellung ihm wertvoller gewesen sei als die Form.[2]) Mir scheint, mit Unrecht. Wer sowohl Michel Angelo wie Correggio, Lionardo da Vinci wie Raphael, Dürer und Paolo Veronese liebt, von dem kann man doch nicht sagen, dass er ein Gemälde nach der Gesinnung schätze, die sich darin ausspricht.

Freilich ist ihm die Kunst nicht nur Form, sondern auch Inhalt, und die höchste Kunst scheint ihm — doch wohl mit Recht — da zu sein, wo sich mit der vollendetsten Form auch der würdigste Inhalt verbindet, wie es seiner Ansicht nach bei den grossen Malern der Renaissancezeit der Fall war. Ist doch auch die Kunst der Antike gerade deshalb die ewige, klassische Kunst geblieben, weil sie zugleich Religion, Kunstreligion war.

Es war auch Winckelmanns Grundgedanke, wenn die Kunst wieder zu Ehren kommen solle, so müsse sie Gehalt in ihre Werke legen. Er hat damit vor allem

[1]) Spemann, Bd. 145, 8.

[2]) Wölfflin, Studien zur Litteraturgeschichte, Michael Bernays gewidmet. S. 71.

Digitized by Google

auf die deutsche Dichtung gewirkt, da die Eigenart unserer klassischen Dichtung gerade in ihrem hohen, bedeutungsvollen Gehalt besteht.[1])

Nach einer solchen Kunstreligion suchte Wackenroder, suchten auch die späteren Romantiker wieder, und sie forderten dann geradezu die Schaffung einer neuen Mythologie. Nicht also, dass er Seele und Bedeutung in den Werken der Kunst zu finden verlangte, dürfen wir an ihm tadeln.

Was uns heute an seiner Forderung fremd und abstossend berührt, ist die allzu demütige, abhängige, einfältige Art von Religiosität, die er bei den Malern des 16. Jahrhunderts preist. Sie geht uns heute gegen den Geschmack, wir vermögen sie so nicht mehr mitzuempfinden, sie beengt und bedrückt uns als etwas Überwundenes.

Sein ältester Kritiker Aug. Wilh. Schlegel scheint mir das Rechte getroffen zu haben, wenn er Wackenroders religiös gefärbte Ausdrucksweise als eine „prédilection d'artiste“[2]) ansah: „Wer wird es dem schlichten, aber herzlichen Religiosen verargen, wenn er das Göttliche, was allein im Menschen zu finden ist, aus ihm herausstellt und das Unbegreifliche der Künstlerbegeisterung gern mit höheren, unmittelbaren Eingebungen vergleicht oder auch wohl verwechselt? Wir verstehen ihn doch und können uns seine Sprache leicht in unsere Art zu reden übersetzen. Wenn wir, der Forderung gemäss, dass der Betrachter sich in die Welt des Dichters oder Künstlers versetzen soll, sogar den mythologischen Träumen des Altertums gerne ihr luftiges Dasein gönnen — warum sollten wir nicht, einem Kunstwerk gegenüber, an christlichen Sagen und Gebräuchen einen näheren Anteil nehmen, die sonst unserer Denkart fremd sind? In dieser Bedeutung ist das Wort „glauben“ zu verstehen.“[3])

---

[1]) Heinr. v. Stein, Entstehung der neueren Ästhetik, 1886. 391.
[2]) A. W. Schlegel, Oeuvres écr. en fr. I, 191.
[3]) Werke X, 363 f.

Digitized by Google

Wir begegnen auch sehr häufig Bildern bei Wackenroder, die aus der Symbolik der katholischen Religion genommen sind. Seinen Joseph Berglinger lässt er aus der tiefen Herzensnot zu Christus beten, dass er ihm in seinem Zwiespalt helfen oder ihn in den Schoss der Erde betten solle. Dieser Wunsch erfüllte sich sowohl bei Berglinger wie bei Wackenroder: beide sterben in der Fülle der Jahre an einem nervösen Fieber. Auch zur heiligen Cäcilie geht sein heisses Flehen. Er spricht von „unserer heiligen Jungfrau“: er lässt die Gefühle „wie Reliquien in heilige Monstranzen“ einschliessen — kurz, er gebraucht unbefangen die religiös-katholische Ausdrucksweise; aber man darf dabei doch nie vergessen, dass er ja als Dichter in der Maske des Klosterbruders redet.

Nicht nur das Kunstschaffen, auch die Kunstbetrachtung möchte er mit religiöser Weihe durchdringen: „Bildersäle werden betrachtet wie Jahrmärkte, und es sollten Tempel sein, wo man in stiller und schweigender Demut und in herzerhebender Einsamkeit die grossen Künstler bewundert.“ Den Genuss edler Kunstwerke vergleicht er mit dem Gebet: „Kunstwerke sind nicht nur darum da, dass das Auge sie sehe, sondern darum, dass man mit entgegenkommendem Herzen in sie hineingehe und in ihnen lebe und atme. Es flamme in ihnen ein ewig brennendes Lebensöl.“ [1])

Schliesslich berührt sich seine Religion der Kunst doch mit Anschauungen, wie sie kurz vorher in Schillers Gedicht „Die Künstler“ und in seinen ästhetischen Schriften niedergelegt waren. Es scheint ihm das Hauptverdienst der Kunst zu sein, dass sie sowohl unsern Geist als unsere Sinne rühre, ja, alle Teile unseres Wesens zu einem einzigen neuen Organ zusammenschmelze. Die Kunst stelle die höchste, menschliche Vollendung dar; sie schliesse uns die Schätze in der menschlichen Brust auf und zeige uns alles, was gross und göttlich, in menschlicher Gestalt.[2])

[1]) Herzensergiessungen 1797, 138 f.

[2]) Herzensergiessungen 1797, 158, 168.

Digitized by Google

So rein sinnbildlich haben leider die Nazarener und Romantiker nach ihm die Religion nicht mehr gefasst.

Uns aber, die wir heute längst gewohnt sind, die Kunst als Religion anzusehen, die wir mit Goethe wissen: „Wer Wissenschaft und Kunst besitzt, der hat Religion“ — uns will es schwer in den Sinn, dass dies kleine Buch eine solche Revolution hervorbringen konnte. Sicherlich aber hat es damals vielen Künstlern in einer ihnen zugänglichen Form die innere Verwandtschaft zwischen Kunst und Religion, den hohen Wert der Einheit von Kunst und Leben wieder offenbart.

Digitized by Google

## Interesse für deutsches Mittelalter.

Wenn Wackenroders und seines Freundes Schriften am Ende des Jahrhunderts Epoche machten und eine neue Auffassung der vaterländischen Vorzeit, eine Änderung des Kunstgeschmackes begründeten, so war natürlich auch hier schon lange vorgearbeitet. Aber, wie Steig sagt, seit 1773 war niemand genial genug gewesen, die Wege Herders und Goethes einzuschlagen, und das musste die in beiden innerlich vorbereitete Abbiegung zum Classicismus beschleunigen. So konnte es geschehen, dass, als Wackenroder und Tieck die längst vergessene Begeisterung für deutsches Mittelalter wieder ins Leben riefen, ihnen niemand fremder, ja feindlicher gegenüberstand als die, in deren Fussstapfen sie traten.

Die Anregung, die Wackenroder seinem Freunde Tieck gab, die diesen zur Herausgabe der Minnesänger veranlasste, wirkte in ihrem weiteren Verlauf mit zur Begründung der germanischen Philologie. Die Vorgeschichte derselben, ihre allmähliche Entwickelung von Bodmers Herausgabe der „Nibelungen“ an, der zuerst den poetischen Wert unserer mittelalterlichen Poesie erkannte oder wenigstens ahnte, bis zur Einwirkung Kochs auf seinen Schüler Wackenroder, ist von Raumer in seiner „Geschichte der germanischen Philologie“ [1]) und in Scherers „Jakob Grimm“ so ausführlich dargestellt worden, dass hier nur kurz darauf verwiesen zu werden braucht. Anders steht es mit dem Interesse und Verständnis für die bildende Kunst des Mittelalters.

[1]) Raumer, Gesch. d. germ. Philologie. München 1870, S. 254 f.

Digitized by Google

Da dürfen wir neben Heinecken, Huber und Winkler wieder Hagedorn als einen der ersten in Anspruch nehmen, die nach historischer Kenntnis der alten deutschen Meister strebten.[1]) Er gestand offen, von den welschen Originalen am wenigsten zu verstehen. Seine Geschmacksrichtung war nordisch, ja, so weit das damals möglich war, deutschnational. Er spottet über die Liebhaber, „die das Schöne blos da sehen wollen, wo man das allgemeine Lob nur nachlallen kann". Nach seinem Wunsche müssten Johann van Eyck, Holbein und Cranach ihre Stelle in einer Geschichte des Kolorits finden. Das Grabmal Friedrichs des Weisen in Wittenberg von Peter Vischer „mache ein Fach in der deutschen Kunstgeschichte". Die, welche das Heil allein in Italien und den italienischen Meistern sehen, erinnert er an Aldegrevers gründliche und männliche Zeichnung, an Georg Penz' Beziehungen zu Raphaels Schule. Gegen die Angriffe von Hogarth verfasste er eine Schutzschrift für Dürer.

Schon drei Jahre vor Hagedorns einflussreichem Werke war der Nürnberger Kupferstecher und Sammler von Kupferstichen Knorr für Dürer aufs lebhafteste eingetreten. In seinem Buche: „Allgemeine Künstlerhistorie von Knorr, Nürnberg 1759" widmet er ein Drittel des ganzen Werkes der Beschreibung von Albrecht Dürers Leben und Werken.[2]) Im Anhang verteidigt er sich gegen die heftigen Angriffe der Berliner Litteraturbriefe.[3]) Zum ersten Mal trägt er alle Kupferstiche Dürers nach der Sammlung Gustav Silberrads zusammen. Naturgemäss rühmt er Dürer vor allem wegen seiner Erfindung der Kupferstechkunst; dazu die Gabe, zu sondern und zu unterscheiden, und dass er die Natur zu Rat gezogen.

Dass Herder, wie auf so vielen andern Gebieten, so auch in seinem Interesse für deutsches Mittelalter

[1]) Justi, Winckelmann I, 326 f.

[2]) Daneben wäre noch der Nürnberger Murr zu nennen. Siehe Erich Schmidt, Charakteristiken I, 40 f. 2. Aufl.

[3]) Briefe, Die neueste Litteratur betreffend; 14. Brief, 6. Teil.

Digitized by Google

einer der Vorläufer der Romantik war, wusste schon Brinkmann, als er 1804 an Fritz Jacobi schrieb[1]): „Hat Herder nicht die Volkslieder, die Legenden, die Dichter des Mittelalters studiert und gepriesen, als die Verfasser des Athenäums noch in den Kinderschuhen gingen?“

Schon Herder gab in der That eine neue Auffassung des Mittelalters. Für die Aufklärer war es nichts als eine Zeit der Barbarei, der Nacht und Finsternis auf allen geistigen und materiellen Lebensgebieten. Noch das Buch des Professor Meiners: „Historische Vergleichung der Sitten und Verfassungen, der Gesetze und Gewerbe, des Handels und der Religion, der Wissenschaften und Lehranstalten des Mittelalters mit denen unseres Jahrhunderts in Rücksicht auf die Vorteile und Nachteile der Aufklärung“, das 1793 und 1794 erschien, enthält den Inbegriff alles dessen, was ein richtiger Aufklärer dem Mittelalter Übles nachsagen konnte.[2]) Herder dagegen hatte schon zwei Jahrzehnte vorher gewagt, in seiner Schrift: „Auch eine Philosophie zur Geschichte der Bildung der Menschheit“, dem verachteten Mittelalter eine Reihe von Vorzügen gegenüber der aufgeklärten Gegenwart nachzuweisen. Nicht zwar wie die Romantiker fand er nur zu preisen und zu bewundern; er wollte „erklären“. Neben den Schattenseiten wollte er auch das Grosse, Erhabene und Herrliche dieser verkannten Epoche nicht übersehen. Für ihn ist das Mittelalter eine notwendige Durchgangsstufe auf dem Entwicklungsgange der Menschheit. Schon bei Herder finden wir den romantisch klingenden bitteren Seufzer: „In unserm Jahrhundert ist leider! so viel Licht!“ [3])

Aus Herders lebendigem Interesse für nationale Eigenart, das Haym wohl mit Recht seinem langen Aufenthalt in den Grenzmarken deutschen Lebens zuschreibt[4]), ging

[1]) Zoeppritz, Aus F. H. Jacobi's Nachlass I, 334.

[2]) Vgl. Scherer, Vorträge u. Aufsätze zur Geschichte d. geistigen Lebens in Deutschland u. Österreich. Berlin 1874, S. 323.

[3]) Ranftl, Tiecks Genoveva als romantische Dichtung. 1899, S. 6.

[4]) Haym, Herder I, 112.

Digitized by Google

auch sein Sinn für deutsche Vergangenheit in Kunst und Dichtung zum Teil hervor. In der Vorrede zu den Volksliedern weist er auf eine zu schreibende Geschichte der deutschen Dichtkunst hin; es seien schon schätzbare Beiträge dazu im „Deutschen Museum" von Eschenburg, Anton, Seybold u. a. geliefert. Auch mit dem Jeniaschen Codex von Minneliedern hatte er sich vertraut gemacht; er möchte vor allem die Dichter des 15. bis 17. Jahrhunderts kennen lernen und mit Klopstock und Hamann Lutherische Kern- und Machtworte wieder einführen.[1]) Unter dem Titel: „Andenken an einige ältere deutsche Dichter" (Deutsches Museum 1779, S. 299 f.) behandelt er Weckherlin, Balde, Andreä. In der fünften Sammlung „Zerstreuter Blätter" thut er einen raschen Gang durch die Geschichte der deutschen Dichtung bis auf Opitz und nennt das Annolied „ein uralt deutsches pindarisches Loblied, das wie eine ungeheure gothische Kirche im schönsten Stil des Geschmacks sei."[2])

Seine italienische Reise führt ihn — nach dem Programm, das ihm Knebel gemacht hatte[3]) — über Bamberg, Nürnberg, Ansbach und Augsburg. Das unermüdliche Interesse, mit dem er die Sehenswürdigkeiten von Bamberg und Nürnberg in Augenschein nimmt, Bibliotheken und Kirchen, Concertsäle und Kunstsammlungen besucht, zeigt ebenfalls die natürliche Verwandtschaft zwischen Herder und den Romantikern. Wie Wackenroder später schreibt, er habe in den ehrwürdigen Büchersälen Nürnbergs in einem engen Winkel beim Dämmerlicht der kleinen, rundscheibigen Fenster gesessen, über den Folianten des wackeren Hans Sachs oder über anderem alten, gelben wurmgefressenen Papier gebrütet, und unter den kühnen Gewölben der düstern Kirchen gewandelt, wo der Tag durch buntbemalte Fenster all das Bildwerk und die

[1]) Minor, J. G. Hamann S. 41.
[2]) Haym, Herder II, 99 f.
[3]) An Knebel, 21. Aug. 1788 (Aus Knebels Litt. Nachlass II, 243).

Digitized by Google

Malereien der alten Zeit wunderbar beleuchtete[1]), so that jetzt auch Herder. Er sammelt litterarische, gelehrte, kirchliche Notizen; er sendet an Goethe als Ertrag seiner bibliothekarischen Neugier eine kleine Sammlung von Meistersprüchen.[2]) Eindringlich stellt sich ihm das Getriebe des geistlichen Regiments in Bamberg und der reichsstädtische Charakter Nürnbergs dar. Er freut sich an Albrecht Dürer und allem, was ihm von deutscher Art und Kunst entgegentritt! Aber — und das ist es, was ihn immer wieder so wesentlich von der Romantik unterscheidet: auch im Empfangszimmer des Fürstbischofs, hochgefeiert im Lager des aufgeklärten Katholizismus in Bamberg, bleibt er Protestant in seinem Empfinden, voll heiterer Verwunderung über „das Gewirr in den katholischen Köpfen.“ [3])

Im Gegensatz zu Klopstock und den Göttingern, die bei ihren Wiederbelebungsversuchen der altdeutschen Litteratur bis zu Arminius, zur Barden- und Skaldenpoesie zurückgingen, hatte Goethe von jeher seine Zuneigung dem 15. und 16. Jahrhundert zugewandt, wie die Romantiker später, vor allem Wackenroder. Schon das Äussere seiner Vaterstadt, die alten Sitten und Gebräuche, die ehrwürdigen Herrlichkeiten, die er in „Dichtung und Wahrheit“ beschreibt, mussten ihn auf die Zeit zurückweisen, in der das Bürgertum sich zur höchsten Macht emporgeschwungen und seine höchste Blüte erreicht hatte. Spuren des Rittertums gab es hier nicht; aber überall Erinnerungen an bürgerliches Leben und bürgerliche Kunst.[4]) Hier blühte noch das Volkslied, und für die alten Volksbücher war in Frankfurt selbst der grösste Markt.

So hatten es Oberlin, der ihn auf die Urkunden unseres Mittelalters hinwies, und Herder in Strassburg leicht, die

[1]) Herzensergiessungen 1797, S. 110.

[2]) Haym, Herder II, 399.

[3]) Ebenda.

[4]) Herman Grosse: Goethe und das deutsche Altertum. Hamburg 1875, S. 16.

Digitized by Google

in Leipzig zurückgedrängte Neigung aufs Neue zu erwecken. Was Wackenroder in seinem Aufsatz über Hans Sachs aussprach, empfand auch Goethe zu Anfang der siebziger Jahre: „Wenn je die deutsche Poesie Volkspoesie war, so ist sie es im 16. Jahrhundert gewesen". Schon Goethe hat den alten Meister Hans Sachs als Dichter erkannt und die Stoffe und zum Teil auch die Sprache [1]) seiner beiden grossen Dramen Götz und Faust entnahm er diesem Jahrhundert, das er, wie die Romantiker, noch zum Mittelalter rechnete. Bis in die Weimarische Zeit steht ein guter Teil seines Dichtens unter diesem volkstümlich-nationalen Einfluss.

Vielleicht noch begeisterter als für die mittelalterliche Dichtung ist Goethe in den siebziger Jahren für die mittelalterliche bildende Kunst eingetreten. In dem Hymnus auf das Strassburger Münster geht er in seiner Verherrlichung der deutschen Baukunst kühn über Herders Anschauungen hinaus.[2]) Herders Verhältnis zur Gotik war ein weit kühleres, wenn er auch in einer Stelle seines Reisejournals von dem Zuge seiner Seele zum „Gotischen Grossen" spricht. Was ihn bewog, Goethes Aufsatz in seinem Heft von deutscher Art und Kunst zu wiederholen, war wohl vor allem das lebendige Nationalgefühl, das daraus sprach. Auch Goethe, wie Herder früher, war gerade durch die unmittelbare Berührung mit dem fremden Volkstum sich des Gegensatzes dazu und seines eigenen deutschen Wesens nur um so lebhafter bewusst geworden („Deutschheit emergierend").[3]) Herder aber liess dem begeisterten Hymnus Goethes die nüchternen Erwägungen des italienischen Mathematikers Frisi folgen, der die Gotik

[1]) Vgl. Erich Schmidt, Richardson, Rousseau und Goethe, Jena 1875, S. 258 u. 274. (Auch in Wielands „Geron" diese altertümliche Sprache. Ranftl, Tiecks Genoveva S. 206.)

[2]) Hettner, Goethes Stellung zur bildenden Kunst seiner Zeit. Westermanns Monatshefte 1866, S. 91.

[3]) D. Litt.-Denkm. Bd. 40/41. Von deutscher Art und Kunst, S. XXXI f.



Digitized by Google

wesentlich vom technischen Standpunkt aus beurteilte. Auch hier wollte Herder, wie überall, eine auf historischer Grundlage ruhende, ästhetisch würdigende Untersuchung.[1]) Hettner bedauert, dass der tiefe, bis in die Erörterung der höchsten Kunstfragen genial vordringende Inhalt von Goethes Aufsatz viel weniger beachtet werde, als er verdiene.[2]) Neuere Herausgeber von Goethes Kunstschriften, welche finden, dass Goethe in diesem Aufsatz zu sehr die nationale Kunst auf Kosten der Antike betone, sehen das wesentlichste Verdienst Goethes darin, dass er als einer der ersten das „Organische" des gotischen Stils empfunden und damit der Epoche Winckelmanns fast um ein Jahrhundert vorausgeeilt sei.[3]) Goethe empfindet bereits den Zusammenhang der „beiden einzigen organischen Stile, welche die Geschichte der Architektur kennt", der Antike und der Gotik. Die Namen Erwin und Bramante nennt Goethe in einem Atem — eine der wenigen Äusserungen, die den Weg zeigen, auf dem die scheinbar unerklärlichen Widersprüche zwischen den Kunstanschauungen des jungen und des alten Goethe zu lösen sind.

Er polemisiert in seinem Aufsatz „Von Deutscher Baukunst" vor allem gegen die falschen Vorstellungen, die durch das Wort „gotisch" erweckt werden. „Ein abgesagter Feind der verworrenen Willkürlichkeiten gotischer Verzierungen, häufte ich unter der Rubrik „gotisch" alle synonymen Missverständnisse, die mir vom Unbestimmten, Unnatürlichen, Aufgeflickten, Überladenen jemals durch den Kopf gegangen waren." Daher tritt er dafür ein, dass man diese Baukunst deutsch, nicht gotisch nenne[4]): „Soll ich nicht ergrimmen, heiliger Erwin, wenn der deutsche Kunstgelehrte, auf Hörensagen neidischer Nachbarn, seinen Vorzug verkennt, dein Werk mit dem unverstandenen Worte gotisch verkleinert? Da er Gott

[1]) Litt. Denkm. Bd. 40/41, S. XXXIII.
[2]) Hettner, Goethes Stellung zur bildenden Kunst seiner Zeit. Westermanns Monatshefte 1866, S. 91.
[3]) Spemann, Goethes W. Bd. XXX, Einl. S. XV.
[4]) Eichelberger, Goethe als Kunstschriftsteller. Wien 1884. S. 228.

Digitized by Google

danken sollte, laut verkünden zu können, das ist deutsche Baukunst, unsere Baukunst, da der Italiener sich keiner eigenen rühmen darf, viel weniger der Franzos.“ [1])

Aber nicht nur die gotische Baukunst des Mittelalters hat Goethe damals in einer Weise gewürdigt, in der nur wenige ihm nachzukommen vermochten — auch für die im Grossen und Ganzen noch sehr verachtete Kunst Dürers wagt er einzutreten. Schon in dem Aufsatz „Von deutscher Baukunst“ hatte er sich aufs wärmste seiner angenommen: „Wie sehr unsere geschminkten Puppenmaler mir verhasst sind, mag ich nicht deklamieren; sie haben durch theatralische Stellungen, erlogene Teints und bunte Kleider die Augen der Weiber gefangen. Männlicher Albrecht Dürer, den die Neulinge anspötteln, deine holzgeschnitzteste Gestalt ist mir willkommener ... Nur da, wo Vertraulichkeit und Bedürfnislosigkeit wohnen, wohnt alle Künstlerkraft und wehe dem Künstler, der seine Hütte verlässt, um in den akademischen Prunkgebäuden sich zu verflattern.“

Auch in den ersten Jahren in Weimar dauert das Interesse an Dürers Kunst noch fort, wie zahlreiche Briefstellen bezeugen. Merck liess 1780 im Merkur einen Aufsatz erscheinen mit dem Titel: „Einige Rettungen für das Andenken Dürers.“ Auch für die Erhaltung der alten Gemälde bricht Goethe eine Lanze, wenn er an Lavater schreibt [2]): „Halten wir die Trümmer der Statuen so wert, klauben wir sie aus dem Gräuel der Verwüstung und der Restauration so ängstlich hervor, warum nicht Gemälde?“ Besonders in den Briefen an Merck und Lavater wird er nicht müde, Dürers Grösse zu preisen: Lerne man Dürer recht im Innersten erkennen, so überzeuge man sich immer mehr, dass er an Wahrheit, Erhabenheit und selbst Anmut nur die ersten Italiener zu Seinesgleichen habe,[3]) und

[1]) D. Litt. Denkm. Bd. 40/41, S. 80.
[2]) Vgl. Volbehr, Goethe und die bildende Kunst, 1895, S. 136 f.
[3]) Vgl. Hettner a. a. O. S. 92 f.



Digitized by Google

von Hans Sachs weiss er in der „Poetischen Sendung“ nichts Höheres zu rühmen, als dass die Welt vor ihm stehe, wie Albrecht Dürer sie gesehen habe.

Und dann kommt die allmähliche Umwandlung seiner Kunstanschauungen zum Classicismus. Zwar bei seinem Besuch in Berlin sieht er sich noch mit Eifer in allen Gebieten der Kunst um[1]): er besucht die Porzellanfabrik und die Kunstschätze in Sanssouci, er macht dem Portraitmaler Graff einen Besuch und führt den Herzog zu Chodowiecki. Als er nach Italien reist, wirken in München — zu seinem eigenen Befremden — die Antiken gar nicht, dagegen Dürer und Rubens so stark auf ihn, dass die Italiener daneben zurücktreten. Aber in einem Brief aus Bologna 1786 bedauert er schon, dass das Schicksal Dürer nicht tiefer nach Italien geführt habe; ein Bedauern, das Wackenroder in den „Herzensergiessungen“ nicht teilen konnte.[2]) 1790 entsteht bei einem Ausflug nach Venedig sein Epigramm über Dürer.[3]) Er nennt ihn zusammen mit Peter Breughel und sagt von ihm, dass er „unser gesundes Gehirn mit apokalyptischen Bildern, Menschen und Grillen zugleich zerrütte.“ In den „Propyläen“ wird sein Name von Goethe nicht ein einziges Mal genannt.[4]) Goethe war auf dem Höhepunkt seiner classicistischen Kunstanschauung in eben dem Augenblick, wo die junge Generation die Anregungen seiner siebziger Jahre am entschlossensten aufnahm.

Für die deutschen Künstler des Mittelalters hatte auch Lavater schon früh ein offenes Auge. So schreibt er am 5. August 1780 an Goethe, dass er sich wieder einmal an Holbeins unsterblichen Werken in Basel gelabt habe. Er sieht Inspiration im eigentlichsten Sinne in ihnen, die seines Ermessens alles übertreffen, was er

---

[1]) Volbehr a. a. O., S. 137.

[2]) Koberstein. Litteraturgesch. 4. Aufl. III, 2171 Anm.

[3]) H. Grosse, Goethe u. das deutsche Altertum. 1875, S. 7 f.

[4]) Spemann, Goethes W. XXX, Einl. S. XX.

Digitized by Google

in Mannheim, Düsseldorf, Schleissheim gesehen — in Ansehung der Zeichnung, des Colorites und der Poesie.[1])

Goethe soll alle Reisenden an diese höchst herrlichen Werke des Genius verweisen, während Mengs nach seiner Meinung nur Malertalente hat. Über Dürers Porträt Carls V. möchte er in seiner Begeisterung ein Buch schreiben.[2]) Er ist es, der den Maler Tischbein an Goethe empfiehlt, der gerne „Geschichten der Deutschen" malen möchte.[3]) Auch ein „herrlich Rubensisches Fruchtstück" sendet er an Goethe.[4])

Als einen würdigen Genossen Goethes und Herders in den Blättern von Deutscher Art und Kunst haben wir Justus Moeser anzusehen. Er hatte die später aufgegebene Absicht, „alle deutschen Poeten, welche bis zu Ende des 15. Jahrhunderts geschrieben haben", herauszugeben, und teilte in den „Patriotischen Phantasien" ein paar deutsche Minnelieder mit. Unendlich bedeutungsvoller aber ist sein Interesse für die deutsche Vergangenheit, die tiefen und anregenden Blicke, die er in allen seinen Schriften, sowohl in der „Osnabrückischen Geschichte", wie in den „Patriotischen Phantasien" in die Denkweise und Sitte des deutschen Volkes thut.[5])

In den „Vorlesungen über die schönen Wissenschaften und über Malerei" von Chr. D. Schubart, dem Stürmer und Dränger, finden wir die Spuren von Herders und Goethes Begeisterung für deutsche Art und Kunst. Er weist selbst auf das „herrliche Buch" hin. Wer recht kerndeutsch lernen wolle, der lese die Minnesinger, die alten deutschen Gedichte, Luthers Bibelübersetzung und andere kraftvolle Schriften dieses Mannes. Reineke der

---

[1]) Schriften der Goethe-Gesellschaft. Bd. 16: Goethe und Lavater, hrsg. von Heinrich Funck, S. 129 ff.

[2]) Ebenda S. 229.

[3]) „ „ 200.

[4]) „ „ 155.

[5]) Raumer, Gesch. d. germ. Philologie. München 1870, S. 284.

Digitized by Google

Fuchs gilt ihm als „altes deutsches Schrot und Korn“; es brauche keine Empfehlung und sei ein applikatives Gesetzbuch der Deutschen. Auch gegen die „unbillige Verachtung“, in der Hans Sachs steht, tritt er auf; er sei reich an poetischen Erfindungen. Und ohne Polemik wäre ihm Luther einer der grössten Dichter, die je gelebt haben.

In den „Vorlesungen über Malerei“ wirft er sich vor allem zum Lobredner Dürers auf. Er sieht in ihm ein universelles Künstlergenie, das, wie Lionardo da Vinci, nicht nur, Maler, Bildhauer und theoretischer Schriftsteller über die Malerei gewesen, sondern auch noch der Erfinder des Kupferstechens und der Holzschnitte sei. Hagedorns Schrift erscheint ihm dilettantisch und dunkel; Sandrarts, des Biographen Dürers, „Akademie“ dagegen ist ihm anschauender Unterricht. Er nennt Dürer den „Michel Angelo der Deutschen“. „Ohne die Antiken studiert zu haben, ward er der Stifter der Malerei, blos von der Hand des göttlichen Genies geleitet.“

Mit so offenem, für alles Schöne empfänglichem Sinn Wilhelm Heinse aller Art von Kunst gegenüberstand, so ist doch sein Verhältnis zur deutschen mittelalterlichen Kunst viel weniger ausgeprägt. In den Zwiegesprächen über Kunst zwischen Ardinghello und Diemietri in seinem Kunstroman „Ardinghello“ — die vielleicht Copien sind von Unterredungen zwischen Heinse und Maler Müller in Rom [1]) — kommt einmal die Rede auf Dürer, ein anderes Mal auf gothische Baukunst. Es ergiebt sich da ein weit grösseres Verständnis für die Architektur als für den alten deutschen Meister, der in seiner frommen Beschränkung dem sinnenfreudigen Künstler ferner liegen musste, der einmal behauptete: „Die Kunst hat so lange gedauert, als die Gymnasien dauerten.“ „Zu der Zeit, wo die Menschen

[1]) Vgl. Schober, J. J. W. H. Heinse, sein Leben und seine Werke. Leipzig 1882. S. 91.

Digitized by Google

am meisten lebten und genossen, war die Kunst am grössten; zu der Zeit, wo sie am elendesten waren, am schlechtesten. Dies ist die Geschichte derselben in wenig Worten." „Bei einer gotischen Moral kann keine andre als gotische Kunst stattfinden."[1]) Über die gotische Baukunst heisst es bei Gelegenheit einer Gegenüberstellung von antiken Tempeln und christlichen Kirchen: „Ein feierlicher gotischer Dom mit seinem freien, ungeheuern Raume, von vernünftigen Barbaren entworfen, wo die Stimme des Priesters Donner wird, und der Choral des Volks ein Meersturm, der den Vater des Weltalls preist und den kühnsten Ungläubigen erschüttert, indess der Tyrann der Musik, die Orgel, wie ein Orkan darein rast und tiefe Fluten wälzt, wird immer das kleine Gemächt im Grossen, sei's nach dem niedlichsten Venustempel von dem geschmackvollsten Athenienser! bei einem Mann von unverfälschtem Sinn zu Schanden machen."[2]) Von Albrecht Dürer ist die Rede, als die Freunde theoretische Werke über die Verhältnisse des menschlichen Körpers durchsehen. „Wenige hätten die Theorie ihrer Kunst so inne gehabt — meint der eine der Freunde — unter allen neuern Malern und Bildhauern als dieser; man fände bei ihm ein erstaunliches Studium: aber zum Hohen und Schönen derselben sei er nicht gelangt, weil niemand aus seiner Nation und aus seinem Zeitalter könne. Dies hange ausser dem Innern noch gar zu viel von Glück und Zufall ab. Wir könnten das Lebendige nicht anders nachbilden, als bis wir es entweder selbst gelebt oder mit unsern Sinnen in ergreifender Wirklichkeit empfunden hätten. Ohne Perikles und Aspasia, Alkibiaden, Phrynen und ihresgleichen alt und jung: kein Phidias, Praxiteles und Apelles. Albrecht Dürer habe den Nürnberger Goldschmiedsjungen nie völlig aus sich bringen können: in seinen Arbeiten sei ein Fleiss bis zur Angst, der ihn nie weiten Gesichtskreis

[1]) Heinse, S. W. hrsg. v. Schüddekopf. 1902, IV, 261.
[2]) Heinse, a. a. O. 31.

Digitized by Google

und Erhabenheit habe gewinnen lassen: und blos deswegen hätte ihn Michel Angelo so sehr gehasst. Seine meisten Compositionen wären Passionsgeschichten und Hexen und Teufel. Er als verlorner Sohn am Troge bei Schweinen, die Trebern fressen, Proserpina, wie sie Pluto auf einem Bocke holt, Diana, wie sie eine Nymphe mit dem Knittel bei einem Satyr prügelt: zeigten genug seine missleitete Phantasie. Sonst sei er ein wackerer Meister, habe Kraft und Stärke, und ein guter Kopf von richtigem Geschmack könne viel von ihm lernen." [1]) —

Wie wenig Georg Forster von seinem classicistischen Standpunkt aus sich für mittelalterliche Kunst zu begeistern vermochte, haben wir bereits früher gesehen. Weder der Kölner Dom noch Dürersche Gemälde in der Düsseldorfer Gallerie erringen seine Bewunderung, und im dritten Teil seiner „Ansichten", der in England geschrieben ist, spricht er sehr verächtlich von „unserer Periode des Nürnbergischen und Augsburgischen Geschmacks".[2])

Und gar die Sehnsucht von Karl Philipp Moritz ging so ausschliesslich nach Italien, dem goldenen Lande der Kunst, dass dabei für deutsches Mittelalter nichts mehr übrig blieb. Auf einer Reise nach Nürnberg fällt ihm hauptsächlich der Aristokratendruck auf, der dort herrscht, und die dort erhaltenen altdeutschen Gebräuche belustigen ihn sehr.[3]) Er bedauert, dass die einst so blühende Stadt jetzt so sehr gesunken ist und von Jahr zu Jahr noch tiefer sinkt. Nur durch persönliche Beziehung zu einem der „Holzschuher von Neuburg" gelingt es ihm und seinem Reisegefährten, die Merkwürdigkeiten der alten Kunst zu sehen, ohne dass sie einen sonderlichen Eindruck empfangen zu haben scheinen.

In der Zeitschrift „Italien und Deutschland" [4]) heisst

---

[1]) Heinse, a. a. O. 40.

[2]) Forster, a. a. O. III, 122.

[3]) Vgl. Klischnig, Anton Reiser V, Berlin 1794.

[4]) „Italien u. Deutschland", hrsg. v. Moritz u. Hirt, Berlin 1789, II. Stück, S. 16 f.

Digitized by Google

es einmal mit Bezug auf Dürer — ganz in Goethes Sinne: „Dürer ist das einzige Beispiel eines Künstlers, der ohne Unterricht und Vorspiel besserer Werke aus eigner Kraft so weit gekommen. Aber was wäre Dürer geworden, wenn er die Antike oder Raphael vor Augen gehabt hätte.“ Ein Gedicht nach Hans Sachs findet sich in den von ihm herausgegebenen „Denkwürdigkeiten“.[1])

Aber nicht nur unter den Dichtern und Kunstliebhabern, auch unter den bildenden Künstlern als solchen begann sich der Sinn für mittelalterliche Kunst zu regen. Wilhelm Tischbein, der aus einer weit verzweigten Künstlerfamilie stammte und später in Rom ganz zur classicistischen Richtung überging, dessen „Goethe auf den Ruinen Roms“ seine bekannteste und wohl auch beste Leistung ist, hat anfänglich Stoffe aus der deutschen Vergangenheit zu behandeln versucht. Sein „Conradin von Schwaben“ entstand gegen 1784 aus einer Bodmerschen Anregung in Zürich und ist als ein Zeichen des erwachenden Interesses an deutscher Vergangenheit aufzunehmen. Vollendet ist es erst in Rom, also in der Luft des Classicismus. Die ausserordentliche Verquickung der nationalen Verhältnisse äussere sich schon in dieser Entstehungsgeschichte, meint Gurlitt.[2]) In Hamburg hat Tischbein später ganz realistiche Historienbilder aus seiner eigenen Zeit, wie den in der Oldenburger Gallerie befindlichen „Einzug General Bennigsens in Hamburg 1814“, gemalt.[3])

Nicht dem Stoffe, wohl aber der Form nach ging Daniel Chodowiecki in deutsches Mittelalter zurück. In seiner treuen, liebevollen Beobachtung und Wiedergabe des Lebens, wie es sich um ihn in der Welt abspielte, kann man in der That etwas vom Geist Dürers finden. Auch er hatte seine Lust daran, die Menschen zu schildern, wie sie wirklich sind. Er nahm, wie Woermann sagt, die

[1]) Karl Ph. Moritz, Denkwürdigkeiten zur Beförderung des Edlen und Schönen. 1785, S. 135.

[2]) Gurlitt, Die deutsche Kunst im 19. Jahrhundert. 1899, S. 116.

[3]) Muther I, 89.

Digitized by Google

deutsche Kunst da wieder auf, wo Dürer und seine Nachfolger sie zurückgelassen hatten, und war der erste deutsche Künstler seit langer Zeit, der die Natur wieder mit eigenen Augen ansah und mit dem schärfsten Beobachtungsvermögen für individuellen Ausdruck und lebendige Vorgänge wiedergab.[1]) Durch seine Illustrationen zu Lessings „Minna von Barnhelm", zu Stolbergs, Bürgers, Gellerts, Claudius', Gessners, Matthissons, Höltys, Blumauers, Nicolais, Klopstocks und Goethes Dichtungen knüpfte er auch das Band zwischen Poesie und bildender Kunst wieder enger, was ja auch nur im Sinne der Romantiker war. Im Erscheinungsjahr der „Herzensergiessungen", 1797, wurde er Direktor der Berliner Akademie.

Man hat den Schleswiger Jakob Asmus Carstens immer als den hingestellt, in dem die grosse That Winckelmanns lebendig geworden sei. Darin jedenfalls besteht eine grosse innere Verwandtschaft zwischen ihnen, dass auch für Carstens die Kunst sein Element, seine Religion, seine Seligkeit und sein Dasein ist, wie er schreibt. Eben darin berührt er sich auch mit dem Verfasser der „Herzensergiessungen", der ebenso wie Carstens gegen die Regel, gegen die Akademien kämpfte.

Was den antikisierenden Künstler Carstens für unser Empfinden so wesentlich von all den übrigen classicistischen Künstlern in der Art von Mengs unterscheidet, ist, dass der Schwung und Adel seiner Linien, die Hoheit und Grösse seiner Formengebung nicht ein äusserliches Antikisieren und Entlehnen, sondern lebensvolles, tiefinniges Schaffen aus seiner innersten Natur heraus ist. Schon Hettner hat darauf hingewiesen[2]) und Gurlitt hat es neuerdings noch eingehender ausgeführt,[3]) wie Carstens, den Fernow in sein kantisches System einpferchte und als einen Sohn der Griechen feierte, so

[1]) Woltmann-Woermann, Gesch. d. Malerei III, 1035 f.

[2]) Hettner, Goethes Stellung zur bildenden Kunst seiner Zeit. Westermanns Monatshefte 1866, S. 91.

[3]) Gurlitt, a. a. O. S. 44.

Digitized by Google

deutsch war, dass bis heute kein Nichtdeutscher ernstlich von ihm und seinen Werken Kenntnis genommen hat. Er war nicht engherzig antikisierend, sondern allen Strömungen der Zeit offen. Das wärmste Verständnis für die Meister des Mittelalters, neben Raphael und Michel Angelo für Dürer, ist bei ihm zu finden. Wenn Mengs sie vornehm geschulmeistert hatte, so blickte Carstens mit nacheifernder Verehrung zu ihnen empor. Er erkannte in den Bauten der Gotik Genie, in denen der Neueren nur Regeln. Er schätzte die vorraphaelischen Künstler und sah, wie viel Raphael dem Massaccio verdankte. Er verachtete alles Copieren und Nachahmen — auch das nach Raphael oder nach der Antike.

Wie sehr man ihn daher auch zum einseitigen Vertreter einseitiger Theorien hat machen wollen, so dürfen wir doch gerade Carstens als einen der ersten und wenigen in Anspruch nehmen, die die eigenartige Schönheit mittelalterlicher Kunst feinfühlig zu würdigen wussten.

„Ich habe eine Bekanntschaft gemacht, die mir nicht erfreulicher sein konnte: mit einem jungen Architekten Gilly, den Bernhardi kennt. Aber jede Schilderung ist zu schwach! Das ist ein Künstler!! So ein verzehrender Enthusiasmus für alte griechische Simplicität! Ich habe einige sehr glückliche Stunden ästhetischer Unterhaltung mit ihm gehabt. Ein göttlicher Mensch.“ So schrieb der einundzwanzigjährige Wackenroder im Februar 1793 an Tieck.[1])

Der im Jahre 1771 geborene Architekt Gilly ist schon 1800 gestorben — und doch knüpft sich an seinen Namen der Aufschwung der Baukunst. Schadow nennt Schinkel einmal eine „Naturwiederholung seines Lehrers Gilly“. Was uns aber hier an ihm interessiert, ist die Thatsache, dass er nicht nur einen „verzehrenden Enthusiasmus für alte griechische Simplicität“ besass, sondern auch mit Entzücken die mittelalterliche Baukunst betrachtete. Auf

[1]) Holtei, Briefe an L. Tieck, Breslau 1864. IV, 259.

Digitized by Google

einer Inspektionsreise seines Vaters, den er nach Westpreussen begleitete, verweilte er in der Marienburg und konnte sich an den Prachtsälen und herrlich gewölbten Hallen des hochmeisterlichen Ritterschlosses nicht sattsehen.[1]) Er fertigte Zeichnungen und Aquarellbilder von einzelnen Teilen des Schlosses und veranlasste die Herausgabe eines kostbaren Werkes über die Marienburg. Seine Blätter fanden in Berlin grossen Beifall. Die Zeichnung mit dem Eingang in den Hofmeisterremter wurde Eigentum Friedrich Wilhelms II., die mit der Schlosskirche von der Morgenseite Eigentum des Staatsministers von Heinitz, in dessen Streben es ja auch lag, vaterländischer Kunst vergangener Zeiten die allgemeine Teilnahme zuzuwenden. Gilly lebte schon nicht mehr, als die eisenfesten Gewölbe des Hochschlosses niedersanken, für das er von neuem die Bewunderung wachgerufen hatte. Viel Schönes wurde zerstört; aber so viel hatte Gilly doch erreicht, dass man nun das Erhaltene mit um so grösserer Verehrung sicherstellte und bewahrte.[2])

Ob diese Begegnung Wackenroders mit Gilly die einzige geblieben ist oder ob sie nach seiner Rückkehr von der Universität wieder zu einander in Beziehung traten, lässt sich leider nach den mir zugänglichen Quellen nicht feststellen. Jedenfalls hatte er in Gilly einen Kunstbegeisterten nach seinem Herzen gefunden, denn in der ganzen Zeit des Briefwechsels mit Tieck spricht er von keinem Menschen mit so grosser Freude wie von ihm. Ungefähr um dieselbe Zeit, als Wackenroder mit dem Freunde nach Süden zog und die Schönheiten Nürnbergs entdeckte,[3]) reiste Gilly mit seinem Vater in den Norden und zog die Herrlichkeit des alten Schlosses wieder aus jahrhundertelanger Vergessenheit hervor.

Obwohl Fiorillos „Geschichte der zeichnenden Künste" erst von 1798 an zu erscheinen begann, also über die

[1]) Vgl. Hagen, Die deutsche Kunst in unserm Jahrh. 1857, S. 20 f.
[2]) Hagen, a. a. O. S 29.
[3]) Erich Schmidt, Charakteristiken, I, 44.

Digitized by Google

Zeit, die wir hier untersuchen, hinausführt, so ist von ihm, als dem Lehrer Wackenroders in Göttingen, doch schon ein Wort zu sagen. Gurlitt nennt ihn einen jener Maler-Schriftsteller,[1]) in denen noch ein Tropfen vom Blute Vasaris gewesen sei, die die Kunst nicht nach Regeln und Gesetzen, sondern nach ihrer Wirkung auf den Künstler abschätzen. Was für Goethe in Leipzig Oeser war, das bedeutete Fiorillo in Göttingen für Wackenroder. Er war ein Schüler Battonis und verteidigte ihn noch gegen Mengs, als ihr Streit längst vergessen war. In Winckelmann sah er den seine sinnlich heitere Kunst bedrohenden Feind und stand auch dem Goethischen Standpunkt naturgemäss fremd, ja feindselig gegenüber. Aber auch Dürer konnte ihm, dem Halbitaliener, nicht so persönlich lieb werden, wie er es seinem deutschen Schüler Wackenroder wurde. Er will sich nicht in einen Streit darüber einlassen, ob er der grösste Maler Italiens hätte werden können, wie er an der Spitze der deutschen Maler stehe. Es sind fast Wackenroders Worte, mit denen er dann in seiner von 1815 an erscheinenden „Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den Niederlanden" von Dürer spricht. Jeder werde zugestehen müssen, dass ihm das Idealische und die erhabene Hoheit der Antike verschlossen geblieben, dass er aber daran seine Lust hatte, uns die Menschen zu zeigen, wie sie wirklich waren, und der Natur stets treu blieb.[2]) Jene strengen Formen aber in scharfen Umrissen, jene eckig gebrochenen Falten der Gewänder, jene kindliche, gutmütige Einfalt und Beschränktheit und jener ausserordentliche Fleiss in der Vollendung aller Teile seien nicht ausschliesslich Eigenschaften der altdeutschen Schule, sondern fänden sich ohne Ausnahme in den Werken der alten Maler des 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Unabhängig von Dürer habe Bellini so gemalt. Dürer habe seine ganze Geistesgrösse

[1]) Gurlitt, a. a. O. 155.

[2]) Fiorillo, Gesch. d. zeich. Künste in Deutschland. 1815, II, 355.

Digitized by Google

in unsterblichen Werken dargestellt, welche die Bewunderung aller Jahrhunderte verdienten und die Grundlage des Besten und Edelsten seien, worauf die Nürnberger Malerschule stolz sein könne.[1]) Er erwähnt zwei „herrliche" Werke Dürers[2]) in der Gallerie von Salzdahlum bei Braunschweig, die Wackenroder besuchte, vielleicht direkt von seinem Lehrer darauf hingewiesen.

Friedrich Schlegel dagegen war in diesem Jahr 1797 noch der Meinung, an dem Urbilde der Deutschheit, welches einige grosse vaterländische Erfinder aufgestellt hätten, lasse sich nichts tadeln als die falsche Stellung: „Diese Deutschheit liegt nicht hinter uns, sondern vor uns!"[3])

Wie eng überall die Interessen für deutsche bildende Kunst des Mittelalters und für die Litteratur desselben zusammenhingen, haben wir gesehen. Aus dem Anschauen mittelalterlicher Kunstdenkmäler kommt man zum Studium der Litteratur, und dieses Studium der alten Litteratur wirkt wieder anregend und belebend auf die bildenden Künstler und Kunstliebhaber.

Ebenso war es Wackenroder ergangen, der aus seinen Studien in der mittelhochdeutschen Litteratur heraus zuerst zum Verständnis der bildenden Kunst dieser Zeit geführt wurde. Er, der in den Briefen an Tieck noch ganz kosmopolitische Anschauungen vorträgt, der es nicht begreift, warum man vaterländische Geschichte lehre — die Geschichte jedes beliebigen Landes würde dieselben Zwecke erfüllen — er lernt jetzt um Dürers willen sich freuen, dass er ein Deutscher ist. Auch Koch hatte dem alten Meister in seinem Compendium Beachtung geschenkt und seine kunsttheoretischen Schriften hervorgehoben. Es stimmte auch mit Reichardts Tendenzen überein, wenn er das „Ehrengedächtnis Albrecht Dürers" in sein Journal „Deutschland" 1796 aufnahm, das ja gerade ein Organ

[1]) Fiorillo, a. a. O. II, 361.
[2]) Fiorillo, a. a. O. II, 352.
[3]) Lyceums-Fragment 1797.

Digitized by Google

für deutsche Sprache und Vergangenheit, für deutsche Art und Kunst sein sollte.

Nun scheint es Wackenroder beklagenswert, dass unsern Zeiten der festbestimmte deutsche Charakter, das ernsthafte, gerade und kräftige Wesen verloren gegangen ist. „Die deutsche Kunst war ein frommer Jüngling in den Ringmauern einer kleinen Stadt unter Blutsfreunden häuslich erzogen — nun sie älter ist, ist sie zum allgemeinen Weltmanne geworden, der mit kleinstädtischen Sitten zugleich sein Gefühl und sein eigentümliches Gepräge von der Seele weggewischt hat.“ [1]) Er freut sich, dass das Schicksal dem deutschen Boden an Dürer einen echt vaterländischen Maler gegönnt habe. Es war sicherlich nicht nur das Bedürfnis nach einer „idealen Ferne“, was die Romantiker zum Mittelalter und seiner Kunst zurückgreifen liess, wie Ricarda Huch gemeint hat, sondern auch — bei Wackenroder voran — das durch eingehende Studien erworbene liebevolle Verständnis für diesen Zeitraum der deutschen Vergangenheit. Einen Beweis für diese Behauptung hat jedenfalls die Geschichte der germanischen Philologie ergeben.

Sobald Wackenroder einmal den Wert des sonst so verachteten Mittelalters erkannt hat, nimmt er sich desselben mit dem ganzen Eifer seiner warmen, liebreichen Seele an, weil es ihn freut, dort Schönes und Verehrungswürdiges zu finden, wo man bisher nur verdammt und verhöhnt hatte.

Was ihm bei Dürer zuerst so gefällt, ist, dass er so einfach und gerade, ohne die zierlichen Umschweife anderer Maler, uns die Menschheit in voller Seele, klar und deutlich vor Augen stellt. Er findet darin seine Verwandtschaft mit Raphael.

Aber er hat sich damals nicht getraut, seine Meinung jemandem zu entdecken, weil er glaubte, dass jeder ihn verlachen würde, da er wohl wusste, dass die Meisten in

[1]) Herzensergiessungen 1797, S. 123

Digitized by Google

dem alten deutschen Maler nichts als etwas sehr Steifes und Trockenes sehen. So musste es ihm natürlich eine grosse Freude sein, im Vasari zu lesen, dass die beiden herrlichen Künstler bei ihren Lebzeiten, ohne sich zu kennen, Freunde gewesen, dass Raphael die redlichen, treuen Arbeiten des Deutschen mit Wohlgefallen betrachtet und sie seiner Liebe nicht unwert geachtet habe.[1])

Nun segnet er die goldene Zeit Nürnbergs, die einzige Zeit, da Deutschland sich rühmen konnte, eine eigene vaterländische Kunst zu haben. Nun will er unter der heutigen, fremden Welt der Herold von Dürers Namen sein. Es ist ihm zur unumstösslichen Gewissheit geworden: „Nicht nur unter italienischem Himmel, unter majestätischen Kuppeln und korinthischen Säulen — auch unter Spitzgewölben, kraus verzierten Gebäuden und gothischen Türmen wächst wahre Kunst hervor.“[2])

---

[1]) Herzensergiessungen 1797, S. 125, 128.
[2]) Ebenda S. 129.

Digitized by Google

## Interesse für Musik.

Wie bereits im Vorwort angedeutet wurde, ist hier das wissenschaftliche Material noch so wenig gesammelt, dass in diesem Zusammenhang nur ein paar kurze Streiflichter gegeben werden können. Die Frage, welche Dichter und Schriftsteller der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein näheres Verhältnis zur Musik gehabt haben und welcher Art dieses Verhältnis gewesen ist, kann erschöpfend nur von einem musiktheoretisch Geschulten veranschaulicht werden [1]). So viel aber lässt sich heute schon sagen: es sind nicht die ganz Grossen im dichterischen Schaffen gewesen, denen die Schwesterkunst der Musik am nächsten stand. Sicherlich zwar ist die grosse protestantische Kirchenmusik von Bach und Händel nicht ohne Einfluss auf Klopstock z. B. geblieben, den man zu den musikalischen Dichtern des 18. Jahrhunderts rechnet. Vor allem beim „Messias" ist das nicht zu verkennen. Aber wenn man ihn auch den „Gluck der Poesie" nannte, wenn auch in seinem Hause in Hamburg durch seine Nichte und spätere zweite Gattin die Musik eifrigst gepflegt wurde, — er war der „musikalische Dichter", weil er lyrischen Wohllaut und Tonmalerei wieder in die Dichtung einführte, nicht, weil er tiefe Aufschlüsse über das Wesen der Musik gegeben hätte. Der Stürmer und Dränger Schubart dagegen, der Musikunterricht gab und über Musik schrieb, war eine im eigentlichen Sinne musikalische Natur. Besonders ein Aufenthalt in Nürnberg hatte

[1]) Max Friedlaender, Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. 1902.



Digitized by Google

bei ihm Epoche gemacht. In der Mitte des 18. Jahrhunderts war Nürnberg eine sehr musikalische Stadt, wo Kirchen, Häuser, Gottesäcker, Gassen und Strassen von vierstimmigen Motetten, Arien, Fugen und Chorälen wiedertönten.[1]) Wieland hat den Text zur Schweitzerischen Oper „Alceste" gedichtet, die von Goethe in „Götter, Helden und Wieland" sehr verspottet wurde, und unter Glucks Einwirkung ist auch ein Versuch über das „Teutsche Singspiel" entstanden, den Wieland im „Teutschen Merkur" im Jahre 1775 veröffentlichte, und dessen Gedanken schon an Richard Wagners Anschauungen über das musikalische Drama heranstreifen. Von dem grossen Polemiker und Kämpfer Lessing wird niemand intime musikalische Feinheit des Gefühls und des Gehörs erwarten. Aber er ersetzte durch Klarheit des Blickes, durch Schärfe des Geistes, was ihm an Feinfühligkeit abging. Er hatte die Absicht, dem „Laokoon" eine Fortsetzung zu geben, in der er eine Würdigung der dramatischen Kunst, auch der musikalischen Verbindung plante. In Berlin war er in naher persönlicher Berührung mit angesehenen Musikern wie Marpurg und Quanz gewesen. Im 26. und 27. Stück der „Hamburgischen Dramaturgie" gab ihm die Aufführung der „Semiramis" von Voltaire (wozu Agricola eine nach Lessings Urteil vortreffliche Musik komponiert hatte) Anlass, die Beziehungen zwischen Musik und Poesie, Scheibe folgend, zu erläutern.[2]) Von einer innigeren Vereinigung der Dichtkunst mit der Musik erwartete auch Lessing schon die Umgestaltung der Oper.

Schiller nannte sich in einem Briefe an Herder einen vollkommenen Laien im Musikfach, und Goethe gegenüber äusserte er einmal: „In Angelegenheiten der Musik habe ich wenig Kompetenz und Einsicht." An Schillers musikästhetischer Auffassung hatte Körner den grössten An-

[1]) Prutz, Litterarhistorisches Taschenbuch, 1847, S. 407.

[2]) Alfred Bock: Deutsche Dichter in ihren Beziehungen zur Musik, Leipzig, 1893, S. 48 ff. Vgl. Waniek, Gottsched S. 205.

Digitized by Google

teil: Körner aber bedeutet nicht eben die Höhe musikalischen Verständnisses. Auch Goethes Sinn für Musik war wenig entwickelt. Seiner auf das Anschauliche gerichteten Natur gemäss musste er ein näheres Verhältnis zu den bildenden Künsten haben, als zur Musik, dieser Kunst der absoluten Innerlichkeit. Dass er gemeinsam mit seinem Freunde Zelter dem Genie eines Beethoven zurückhaltend gegenüberstand, ist bezeichnend genug. Mozarts göttliche Heiterkeit hat er freilich empfunden und genossen. Das innigste Verhältnis dagegen hatte Herder zur Musik, den Goethe selbst die musikalische Natur nannte, die „in die Welt horche." Und in der Tat liebte Herder die Tonkunst über alles; sie übte auf ihn, wie J. G. Müller berichtet, eine ähnliche stimmende Gewalt wie die Natur. Wenn Lessing die Grenzen zwischen Malerei und Poesie festsetzte, so wollte Herder die Grenzen zwischen Musik und Poesie bestimmen. Er erkannte, wie schon Klopstock vor ihm, dass die Poesie ausser einem malerischen auch einen musikalischen Bestandteil habe und wies das im Homer nach. Im Vierten kritischen Wäldchen verlangt er die Begründung einer Wissenschaft vom einfachen Ton, eine musikalische Monadologie. Es ist wohl noch als Einfluss Rousseaus anzusehen, wenn er die nordische Musik als eine unpoetische, auf dem Verhältnis der Töne, auf Harmonie gebaute ablehnt, und die italienische als die Musik der Leidenschaften und Empfindungen feiert.[1])

Durch die Musik suchte Herder das Verständnis des Wesens der Tragödie zu erschliessen, ein Versuch, den in unsern Tagen Friedrich Nietzsche in seinem ersten Buch: „Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik" wiederholt hat. Dem Prediger Herder musste begreiflicherweise die Kirchenmusik der Mittelpunkt seines musikalischen Interesses sein, zu der sich auch sein romantischer Schüler Wackenroder am meisten hingezogen fühlte.

[1]) Haym, Herder I, 256.



Digitized by Google

Wenn wir Herder in seinem Kampf gegen Kant sonst wenig beistimmen können, inbezug auf musikästhetische Urteile ist er dem Philosophen der reinen Vernunft unvergleichlich überlegen.[1] Kant zweifelte, ob man die Tonkunst überhaupt zu den schönen Künsten rechnen dürfe, während Herder mit der Tiefe und Virtuosität seines musikalischen Empfindens sie selbst über die bildende Kunst weit erhob. Mit Luther sieht er in der Kunst eine zweite Theologie, die ihn in Händels „Messias" aufs tiefste ergriff, wie er ja überhaupt den Aufschwung der deutschen Musik unter Gluck, unter Haydn und Mozart miterlebte und zu geniessen wusste. Je mehr seine musikalischen Erfahrungen sich bereicherten, umso wichtiger wurde ihm die Kirchenmusik und die Bedeutung der Tonkunst für das religiöse Leben. Er leitet die christlichen Hymnen aus den Psalmen ab und aus dem Einfluss der Hymnen den veränderten Charakter der neueren Musik. Das über das Individuelle und Nationelle erhabene Allgemeine und Feierliche, das „substanziell Christliche" dieser Gesänge habe die Poesie unter die Herrschaft der Musik gebracht. Dadurch habe die fortan herrschende Musik, „die gleichsam von einem unermesslichen Chor in den Wolken getragen war", für sich selber ein Gebäude der Harmonie ausbilden müssen. Durch den christlichen Gesang sei also, wie Herder in der siebenten Sammlung der Humanitätsbriefe nachweisen will, die Harmonie der Stimmen im Konzert der Völker gleichsam gegeben gewesen.

Wie die Romantiker später die Musik als die tiefste aller Künste ansahen, so übertrifft sie auch für Herder jede andere Kunst, die am Sichtbaren haftet. Sie erreicht für ihn den Gipfel, wenn sie sich durch das Bedürfnis der Andacht von den Schwesterkünsten der Poesie und des Tanzes sondert. Er sieht in ihr die spezifisch religiöse Kunst, die „frei über der Erde schwebend, alle Schwingungen des Weltgeistes fühlbar mache".[2]

[1] Haym, Herder, II, 708.

[2] Haym, Herder II, 710.

Digitized by Google

Ein gleich intimes, eindringendes Verständnis für Musik finden wir in jenen Jahrzehnten nur noch bei dem Dichter und Kunstschriftsteller Wilhelm Heinse (den soeben Schüddekopf im Insel-Verlag neu herausgiebt). In seltenstem Masse vereinte sich in diesem Stürmer und Dränger, der vor Goethe schon Italien als das Land seiner heissesten Sehnsucht suchte, der im Italien der Renaissance sein höchstes Ideal fand, die Liebe zur Dichtkunst mit der zu den bildenden Künsten und zur Musik. Mit Meisterschaft beherrschte er Clavier und Orgel. An Friedrich Heinrich Jacobi in Düsseldorf, mit dem er die Liebe zur Musik teilt, schreibt er: „Keine Kunst trifft doch so unmittelbar die Seele wie die Musik, und es ist, als ob der Ton mit der Seele von gleichem Wesen wäre, so augenblicklich und ganz vereinigt er sich mit ihr. Malerei, Bildhauerkunst und Baukunst sind tot gegen eine süsse Stimme oder überhaupt schon gegen reinen Klang. Dieser ist das Sinnlichste, was der Mensch vom Leben fassen kann. Ich wollte, dass man hauptsächlich in den Kirchen mit erhabener, einfältiger, reiner Musik Gott verehrte. Licht und Ton sind das Heiligste, was in der Natur ist.“ [1]) Musik und Poesie als Künste für die Seele stellt er daher über die bildende Kunst, die mehr für das Auge sei. Mit Pythagoras glaubt er, dass das eigentliche Element, worin die Geister existieren, reiner Klang und Ton sei.[2]) Die meisten seiner musikalischen Urteile finden wir in seinem Roman: „Hildegard von Hohenthal“, von dem der Coadjutor von Dalberg[3]) äusserte, es sei ihm kein anderes Werk bekannt, das tiefere Blicke in das Wesen der Musik mit einer so glühenden Darstellung vereinige. Dieses Lob gönnte ihm freilich der Komponist Reichardt nicht. Er schrieb in seinem „Deutschland“ 1796 und im „Lyceum“ 1797 eine sehr ge-

[1]) Heinse, S. W. herausgegeben von Laube 1838, 9, 76.
[2]) Heinse, herausgegeben von Schüddekopf, IV, 180.
[3]) Heinse, herausgegeben von Laube, 9, 253.

Digitized by Google

hässige Kritik der „Hildegard". Seit dem Erscheinen des „Ardinghello" sei ihm kein Buch vorgekommen, das dem wahren Studium der Kunst und dem guten Geschmack nachteiliger sei als die „Hildegard". Heinse, von dessen leidenschaftlicher Erdenfreudigkeit man es am wenigsten erwarten sollte, ist doch einer der ersten gewesen, der auf den alten strengen, italienischen Kirchenstil wieder zurückging und dessen eingehende Besprechungen von Palestrinas, Allegris und Pergoleses Kunst Meisterwerke feiner und sittlich ernster Charakteristik sind.[1]) Mit prophetischem Blick erkannte er das Stabat mater von Pergolese als unsterblich und wusste früh die Bedeutung Glucks für die Reformation der Oper zu ermessen. Jedenfalls ist das Verhältnis Heinses zur Musik so bedeutungsvoll, dass es eine eigne grössere Arbeit verdiente.[2]) Wir dürfen bei dem lange verkannten, heute wieder mehr gewürdigten Manne mindestens ebenso die Feinheit seiner musikalischen Interpretation geniessen, wie wir ihn als einen der ersten Schriftsteller über bildende Kunst schätzen. Sicherlich muss sein genialer Versuch, die Gegensätze von Natur und Kunst zu versöhnen, „die antike Begeisterung für die schöne Form mit dem leidenschaftlichen Pathos der Romantik zu vermählen", uns noch heute Bewunderung abnötigen.

Georg Forster hat in seinen „Ansichten" nur eine sehr geringe Meinung vom Wert der Musik. Er stimmt mit Plato überein, der die Musik für gefährlich hielt und die weiche lydische Tonart aus seiner Republik verbannt wissen wollte. Spöttisch genug meint Forster: „Minder streng als der für Tugend schwärmerische Philosoph erkennt unser Zeitalter den Wert einer jeden Leidenschaft,

[1]) Hettner, Gesch. der Litter. d. 18. Jahrh., 1869 III, 391.

[2]) Mit Recht hat K. D. Jessen in seiner trefflichen Schrift über „Heinses Stellung zur bildenden Kunst und ihrer Ästhetik" (Berlin 1901, S. 6 f.) darauf hingewiesen, dass die Virtuosität im Klavier- und Orgelspiel Heinses musikalische Urteile vielleicht noch kompetenter erscheinen lässt als die über bildende Kunst.

Digitized by Google

und, sicher in seiner Abspannung, besorgt es keine gewaltsame Wirkungen von dem Reize der Musik. Wollüstiges, schmachtendes, hinsterbendes Girren, vorgetragen mit dem Silberton eines Entmannten — mehr braucht es nicht, um ohnmächtige Nerven zu einem schnell vorüberfliegenden Entzücken zu kitzeln." [1])

Von den Männern, die für das Musikleben Berlins in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts von Bedeutung waren, sind Fasch, Zelter und Reichardt die Lehrer Wackenroders. Reichardt, der feurige Anhänger der französischen Revolution, übte auf die musikalische Bildung der Romantiker den stärksten Einfluss. Er empfing Tieck und Wackenroder bei seinen musikalischen Abenden, und auf seinem Landsitz Giebichenstein bei Halle lauschten seine Gäste dem Waldhorn, das in der romantischen Litteratur eine so grosse Rolle spielt. Für das Musikleben Berlins waren die „Concerts spirituels" in seinem Hause nicht ohne Bedeutung. Reichardt fügte den Programmen historische und ästhetische Erklärungen bei, die das rasche Verständnis erleichterten. (Ähnlich lässt Heinse in der „Hildegard" seinen Kapellmeister Lockmann verfahren; nur gibt dieser seine Interpretation mündlich. Vielleicht liegt in der Übereinstimmung in einer damals neuen Idee ein Grund zu Reichardts eifersüchtiger Abneigung gegen Heinse.)

Reichardt war es auch, der Wackenroders „Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders" zum Druck befördern half. Neben den vielen Werken des rastlos geschäftigen Mannes scheinen die wenigen kurzen Aufsätze fast zu verschwinden, die der Jüngling Wackenroder über Musik hinterlassen hat. Und doch, fast möchte man sagen, dieser „Enthusiast", nicht „Kenner", habe zur Tonkunst, in der Grosses zu schaffen ihm versagt blieb, ein innigeres Verhältnis gehabt, als der in allen Hauptstädten der Welt gefeierte Komponist. Trotz mancher Erfolge — Reichardt war bereits mit 24 Jahren Opern-

[1]) S. Schr. 3, 151.

Digitized by Google

dirigent und Kapellmeister in Berlin — hatte er doch nie die volle Wirkung erreicht, die er erstrebte —, wozu neben ungünstigen Zeitverhältnissen wohl auch seine eigene Rastlosigkeit und Zersplitterung beigetragen haben mag. Das meiste Verdienst hat er sich durch seine Kompositionen Goethescher Lieder erworben. Für Wackenroder dagegen ist, wie er von sich selbst im „Josef Berglinger“ erzählt, die Musik seit den frühesten Jahren an die Hauptfreude gewesen, so dass sein Inneres allmählich ganz und gar zur Musik ward.[1]) Daher ist er vor allem, wenn er über die Tonkunst redet, in seinem eigentlichen Element. Die Musik ist ihm die Kunst der Künste, die es am wunderbarsten versteht, die Empfindungen des menschlichen Herzens von dem Wust und Geflecht des irdischen Lebens abzulösen, sie selbständig zu verdichten, diejenige, die uns den Strom in den Tiefen des Gemüts selber verströmt, die uns das Gefühl fühlen lehrt.[2]) Niemals vielleicht, sagt Haym,[3]) ist in einer kindlich stammelnden, mit dem Ausdruck ringenden Sprache schöner, wahrer und inniger von der Seligkeit des musikalischen Genusses, vom Wesen und Wirken der Tonkunst gesprochen — niemals vielleicht jene alte choralmässige Kirchenmusik mit treffenderem Gefühl charakterisiert worden: „die wie ein ewiges Miserere mei Domine klingt und deren langsame, tiefe Töne gleich sündenbeladenen Pilgrimen in tiefen Thälern dahinschleichen.“[4]) Wie ein Bild des Lebens ist für Wackenroder die Musik: eine rührend kurze Freude, die aus dem Nichts entsteht und in Nichts zergeht — die anhebt und singt, man weiss nicht warum — eine kleine fröhliche, grüne Insel mit Sonnenschein, mit Sang und Klang, die auf dem dunklen, unergründlichen Ozean schwimmt.[5]) Wackenroders scheue,

[1]) Herzensergiessungen, 1797, S. 234.
[2]) Spemann, D. Nat.-Litt., 145, S. 71.
[3]) Haym, Romant. Schule, 1870, S. 123.
[4]) Spemann, D. Nat.-Litt., 145, S. 64.
[5]) Spemann, Ebend. S. 155.

Digitized by Google

zarte Natur, die sich im Zwiespalt zwischen dem durch väterlichen Willen aufgedrungenen Beruf und der Liebe zur Kunst aufrieb, flüchtet vor dem Kampfe der Welt in das Land der Musik, als in das Land des Glaubens. Er preist den selig, der „müde des Gewerbes, Gedanken feiner und feiner zu spalten, welches die Seele verkleinert", sich den sanften und mächtigen Zügen der Sehnsucht hingibt, die den Geist ausdehnen und zu einem schönen Glauben erheben. Nur das sei der Weg zur allgemeinen Liebe, nur so gelangen wir in die Nähe göttlicher Seligkeit. Die Musik möchte er für die Sprache der Engel halten; sie sei es auch allein, die uns die echte Heiterkeit der Seele einflösse, das schönste Kleinod überhaupt, das der Mensch erlangen könne, „jene Heiterkeit, da alles in der Welt uns natürlich, wahr und gut erscheint, da wir im wildesten Gewühl der Menschen einen schönen Zusammenhang finden, da wir mit reinem Herzen alle Wesen uns verwandt und nahe fühlen".[1]) Wie in der bildenden Kunst, so stellt er auch in der Musik alle Arten und Gattungen gleich hoch, aber er kann doch nicht leugnen, — wenn ihm auch die Tanzmusik als die eigentlichste, älteste und ursprünglichste Musik gilt — dass die Kirchenmusik seinem eigenen Wesen am nächsten steht. Und in der Tat, die tief eindringende Charakteristik der drei verschiedenen Arten von Kirchenmusik: der kindlichheiter Gott lobenden, der majestätisch erhabenen, Gottes Herrlichkeit gleichsam mit Tönen malenden und der demütig büssenden, gleichsam vor ihm knieenden, konnte nur aus einer Seele stammen, die immer „innerlich ihre melodischen Phantasien fortsang".[2]) Diese Musikbegeisterung Wackenroders hat dann die ganze spätere Romantik beeinflusst. Carl Rosenkranz behauptet sogar eine starke Einwirkung auf das Studium der Kirchenmusik, wofür Beweise zu finden mir leider trotz eifrigen Suchens bisher

[1]) Spemann, Ebend. S. 58.

[2]) Herzensergiessungen, 1797, S. 243.



Digitized by Google

nicht gelungen ist. Sicher aber ist die Liebe zur Musik, der Sinn für das Musikalische im allgemeinen — auch in der Dichtung — bei den Romantikern stärker geweckt worden, wie im zweiten Teil gezeigt werden soll. So hat sich Wackenroders Herzenssehnsucht erfüllt, dass der eine oder der andere Mensch, wenn auch lange nach seinem Tode, aus seinen Melodien und Dichtungen gerade das herausfühle, was er selbst empfunden und was er so gerne hineinlegen wollte.[1])

[1]) Herzensergiessungen, 1797, S. 260 f.

Digitized by Google

# Inhaltsangabe.


| Vorwort. | Seite |
|---|---|
| Einleitung | 1— 8 |
| Gefühlsströmung | 9— 26 |
| Classicisten und Systematiker | 27— 46 |
| Historische Kunstbetrachtung | 47— 72 |
| Kunst und Religion | 73— 91 |
| Interesse für deutsches Mittelalter | 92—112 |
| Interesse für Musik | 113—122 |


Digitized by Google

Druck von Carl Salewski, Berlin N

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

NON-CIRCULATING

JAN 16 '89
MAR 24 '89
MAY - 7 1978
119684
JUL 18 1987

Digitized by Google

Digitized by Google